



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

FA 1120.203.2F

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE BEQUEST OF

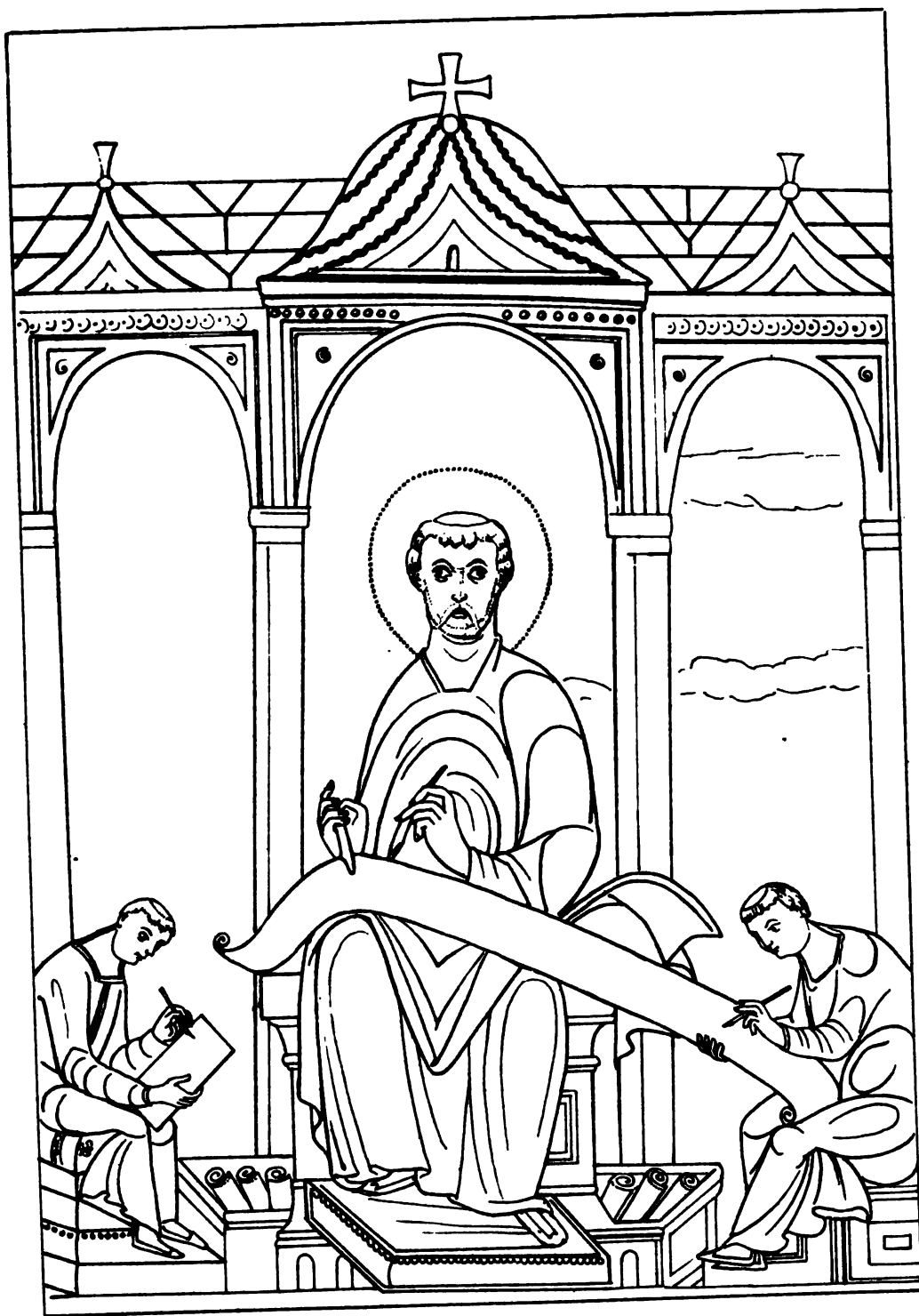
**CHARLES SUMNER, LL.D.,
OF BOSTON.**

(Class of 1830.)

"For Books relating to Politics and
Fine Arts."

Substituted for a copy lost.

INITIAL-ORNAMENTIK
DES VIII. BIS XIII. JAHRHUNDERTS.



HS. der Koelner Dombibl. XIV, 10. Jh.

INITIAL-ORNAMENTIK

DES

VIII. BIS XIII. JAHRHUNDERTS.

VI⁴ERUNDVIERZIG TAFELN

MEIST NACH RHEINISCHEN HANDSCHRIFTEN NEBST ERLÄUTERNDEN TEXT

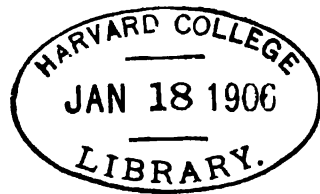
VON

DR. KARL LAMPRECHT,
PRIVATDOZENTEN DER GESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT BONN.

LEIPZIG 1882.

VERLAG VON ALPHONS DÜRR.

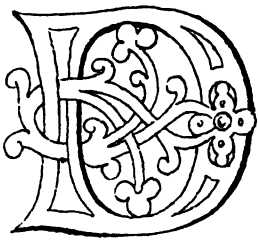
FA 1120.203.2F



*Substituted for original
(Summer 1906)*

~~~~~  
Druck von C. Grumbach in Leipzig.  
~~~~~

VORWORT.



Die folgende Arbeit ist eine Nebenfrucht anderer Studien, welche mich seit dem Jahre 1880 in die Archive und Bibliotheken der Rheinlande führen. Bei der Durchsicht der ausgedehnten hier vorhandenen Handschriftenschatze für allgemein historische und besonders wirtschaftsgeschichtliche Zwecke ergab sich nebenher ein unerwarteter Reichtum an kunstgeschichtlich wichtigen Manuskripten; ich mochte ihn um so weniger unbeachtet lassen, als er der kunstgeschichtlichen Forschung bisher nur theilweis bekannt ist. Darum legte ich eine Sammlung von Notizen über rheinische Bilderhandschriften an, deren Hauptinhalt für die Zeit bis Ende des 13. Jahrhunderts unten im Anhang zum Abdruck gelangt.

Indes bald ergab sich ein weiteres Interesse; aus den vielen Tausenden von ornamentierten Initialen der frühmittelalterlichen Handschriften trat mir immer deutlicher das Bild einer deutschen Geschmacksentwicklung in der Ornamentik entgegen, deren Darstellung, ja auch nur ausführlichere Andeutung ich in der kunstgeschichtlichen Litteratur nicht auffinden konnte. Ich hielt es daher für nützlich, auch auf den kunstgeschichtlichen Gehalt der Handschriften in dieser Richtung einzugehen; namentlich erschien es bei der erstaunlichen Ausdehnung des vorhandenen Materials sofort als möglich, eine Auswahl von Initialen zur Übersicht über die Geschichte des deutschen Geschmacks bis zur Gotik zu veröffentlichen. Diese Auswahl war die schwierigste Aufgabe der vorliegenden Arbeit; sie war es um so mehr, als ich mich bestrebt habe, mit wenigen Ausnahmen nur Beispiele aus Handschriften gut zugänglicher Aufbewahrungsorte abzuzeichnen, welche dem Fachgelehrten eine Vergleichung von Original und Nachbildung ermöglichen und leicht einen Blick in die bei der Wiedergabe leider ausgeschlossene Farbenwelt der Originale gestatten. So entstanden die vorliegenden Tafeln, zum geringeren Theil nach Zeichnungen, zum größeren nach Paufen über den Originalen. Der Text ist nur ein Führer durch die Tafeln; er soll nur im Einzelnen aussprechen, was der geschulte Blick bei Durchsicht der Bilder über die Geschichte des deutschen Geschmackes im früheren Mittelalter leicht empfinden wird. Eine Ausnahme von dieser Methode der einfachen Erläuterung wurde nur für die früheste Zeit notwendig; hier führte der Ersatz der handschriftlichen Überlieferung durch die Gräberfunde zu einer weiteren Erörterung und zu einer Auseinandersetzung mit den sonst bisher über die älteste deutsche Kunst geäußerten Anschauungen.

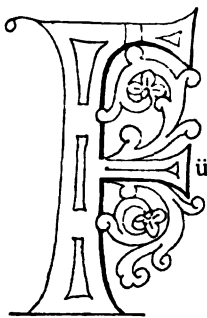
Den Vorständen der rheinischen Archive und Bibliotheken, besonders den Herren Professor VAN WERVEKE in *Luxemburg*, Professor Dr. HOUBEN und Domkapitular DE LORENZI in *Trier*, Dompräbendat SCHNEIDER in *Mainz*, Dr. SELLO in *Koblenz*, Stadtarchivar Dr. HÖHLBAUM und Domvikar SCHNÜTGEN in *Köln*, Geh. Rat HARLESS und Dr. WINTER in *Düsseldorf*, sowie dem Vorstand der Düsseldorfer kunstgewerblichen Ausstellung Professor AUS'M WEERTH in *Kessenich* sage ich auch öffentlich den besten Dank für das wahrhaft liberale und freundliche Entgegenkommen, mit dem sie stets meine Studien gefördert haben.

BONN, Pfingsten 1882.

Lamprecht.

I.
ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN.

EINLEITUNG.



Für keinen Zweig der geistigen Kultur unseres Volkes läßt sich die Entwicklung von verhältnismäßig früher Zeit bis in die Jahrhunderte einer schon ausgedehnten Überlieferung besser überschauen, wie für die Kunst. Auf welches Gebiet des frühesten deutschen Geisteslebens auch der Blick fällt, überall begegnet er einer starken Umwälzung, ja Auflösung der bisherigen Ausbildung bei der Annahme des Christentums, nur die Kunst scheint hiervon im ganzen und großen eine Ausnahme zu machen. Die frühesten deutschen Grabfunde sind in einem Geschmacke verziert, der erst ein Jahrtausend später, im 11. und 12. Jahrhundert, verhallt; und eine fortlaufende Reihe von Denkmälern beweist den Zusammenhang und gliedert die künstlerische Abwandlung dieser Verzierungen innerhalb jener äußersten Grenzen. So muß es als eine lohnende Aufgabe der deutschen Geschichtschreibung gelten, jene Kunst der germanischen Urzeit aufzuklären und ihren Spuren durch die Ungunst der spätern Zeiten mit ihrer Aufnahme der klassischen Kunst zu folgen; es kann zugleich als nationale Pflicht erscheinen, sich grade aus jenen frühesten, von fremden Elementen ungetrübten Äußerungen des deutschen Kunstsinns der ursprünglichen künstlerischen Anlage der Nation bewußt zu werden.

Wenn nun die Forschung gleichwohl bisher die deutsche Kunst der Urzeit in ihrer Blüte und ihren Verlauf nur oberflächlich berücksichtigt hat, so darf man für ihr Verhalten doppelte Gründe anführen: einmal hat erst die letzte Generation die Gräber der Stammesepoche geöffnet und damit das Material für die älteste Zeit erschlossen; dann aber war die gesamte deutsche Kunst dieser Epoche auf den ersten Blick wenig anmutend, ja verworren in ihren Formen, und sie war über die Ausbildung einer eigenartigen Ornamentik noch nicht hinausgekommen. Erst die Renaissance der Karolingerzeit sah deutsche Kunstbauten und deutsche Malerei nach fremdem Vorbild, und diese Erzeugnisse einer importierten Kunst gehörten noch nicht einmal dem Volke als solchem, sondern nur seinen höchsten sozialen Schichten an. Die Tiefe des Volksbewußtseins kannte auch zur Karolingerzeit erst die eine künstlerische Anschauungsweise im Ornament; in ihr erschöpfte sich das Kunstleben der Gesamtnation. Aber für die Jahrhunderte nach dem Fall der Karolinger schienen die angeführten doppelten Gründe nur in abgeänderter Form weiter zu bestehen: die Ornamentik schien jetzt gegenüber der großartigen Entfaltung der Kunst in der Architektur wie den verheißungsvollen Anfängen der Miniatur und namentlich der Wandmalerei nicht mehr in Betracht zu kommen; und wo war schließlich ein einheitlicher Stoff zu ihrer Erforschung gegeben?

In der That steht und fällt mit der letzteren Frage die Möglichkeit einer Untersuchung der ältesten deutschen Ornamentik, namentlich der Epochen ihres Verfalls und schließlichlichen Verhüllens: es muß ein Material gefunden werden, das von der Karolingerzeit bis zum Aussterben der nationalen Verzierungskunst in der deutschen Kaiserzeit im Ganzen gleichmäßig als Gefäß der ornamentalen Auffassung, als Träger der ornamentalen Entwicklung gelten kann.

Wir besitzen ein solches Material in den Initialen. Sobald der Deutsche den Schreibgriffel vom römischen Provinzialen oder vom Iren in die Hand gedrückt erhielt, begann er dem ersten Buchstaben sein ornamentales Empfinden einzuverleiben. Und so blieb es viele Jahrhunderte hindurch bis zum Schlusse der Stauferzeit: erst mit der Mitte des 13. Jahrhunderts verließ die Ornamentik den Körper der Initialen, den sie so lange geschmückt, und schlug andere Entwicklungswege ein.

So bilden die Grabfunde der deutschen Stammeszeit und vor allem die Initialen des frühern Mittelalters die Quelle jeder Untersuchung über die Entwicklung der ursprünglichen ornamentalen Kunstanschauung der Deutschen; auf Grund dieses Materiales soll auch im Folgenden versucht werden, die Abwandlung dieser ornamentalen Anschauung bis zu ihrem Verschwinden im 13. Jahrhundert darzulegen. Während aber das Material der Grabfunde vielfach publiziert ist, war für eine solche Forschung die Veröffentlichung einer geordneten Initialsammlung unerlässlich, und sogar die bedeutendste zu bewältigende Arbeit. Es existiert zwar eine Reihe von Publikationen mittelalterlicher Initialen, aber sie alle dienen, soviel dem Verfasser bekannt, zumeist dem praktischen Zwecke der Reproduktion im Kunsthandwerk und gehören überwiegend der Gotik an; keine hat das Ziel einer Verdeutlichung der Initialentwicklung vor Augen gehabt.

Aber gerade um das letztere handelte es sich hier: es galt aus der recht belangreichen Zahl der erhaltenen Initialen diejenigen herauszufuchen und zusammenzustellen, welche für die Fortschritte der ornamentalen Entwicklung besonders beweisend erschienen. An eine Gesamtherrschaft des einschlägigen deutschen Stoffes war bei der Massenhaftigkeit desselben gerade bei einem ersten Versuche am wenigsten zu denken; es konnte sich nur darum handeln, aus einem beschränkten Raum das auf unsere Zeit erhaltene Material völlig zu durchmustern, zu verzeichnen und für die Zusammenstellung einer beweisenden Quellenammlung auszunutzen.

Dieser Versuch ist im folgenden für die Rheinlande unternommen. Waren es zunächst Gründe persönlicher Natur und die Liebe zu gerade diesem Forschungsbereich, welche diese Wahl veranlaßten, so hat der Verfasser dieselbe doch auch im Interesse der Studien selbst nicht zu bereuen gehabt. Es darf wohl behauptet werden, daß trotz aller Zerstreuung und Zerstörung rheinischer Handschriften noch jetzt kaum ein deutsches Land so reich an kunstgeschichtlich wichtigen Manuskripten aus der ersten Hälfte des Mittelalters sein dürfte, als die Rheinprovinz; wohl nur die zentralisierten Schätze der Münchner Hofbibliothek werden den Vergleich mit dem unten im Anhang zusammengestellten, übrigens wohl noch nicht ganz vollständigen Verzeichnis solcher Handschriften aushalten können. Dazu kommt, daß grade die frühesten Jahrhunderte verhältnismäßig besonders reich vertreten sind, daß ferner in den Rheinlanden noch weit über jene ältesten Handschriften hinaus Gräberfunde vorliegen, welche nach Art der Veröffentlichung wie Wichtigkeit des Inhaltes zu dem besten Material für unsere Untersuchung zu rechnen sind. Das alles mußte zu einer Zusammenstellung des Quellenmaterials ermutigen, soweit es die kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften der Rheinlande bieten; und es mußte zugleich zu einer Erläuterung des veröffentlichten Stoffes auffordern, die freilich gegenüber dem Material selbst zurücktritt und nur den Zweck haben kann, in das Studium desselben in erleichterter Weise einzuführen. —

Überieht man die Entwicklung des ornamentalen deutschen Geschmackes in der Epoche der Stämme, der karolingischen Herrschaft und der deutschen Kaiserzeit, so ergeben sich leicht drei Abschnitte, welche sich zeitlich im wesentlichen den Epochen der politischen Geschichte anschließen.

In der deutschen Stammeszeit, im 5. bis etwa 8. Jahrhundert, entwickelt sich die deutsche Ornamentik *selbständig* aus sich heraus; sie bringt es zu einem gewissen Abschluß der einmal gewählten Formen, ja sie steht zuletzt vielleicht schon jenseits des eigentlichen Höhepunktes der Entwicklung.

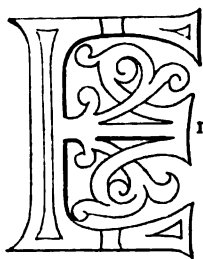
Jetzt aber tritt das Christentum und die Idee des römischen Universalstaates an die innere Geschichte der Deutschen heran und wandelt ihr geistiges Leben in dem gewaltigsten von der Nation je erlebten Gährungsprozeß. Die geistige Umwälzung konnte auch an der Ornamentik nicht spurlos vorübergehen. Indes war der Einfluß dieser neuen Erscheinungen auf den Kunstgeschmack doch nur ein mittelbarer und äußerlicher; eine innere Umwandlung des ornamentalen Stiles wurde durch unmittelbares Eingreifen beider Mächte nicht herbeigeführt. Und es ist denkwürdig, auf welchem Wege denn überhaupt kirchliche Einflüsse dem deutschen Kunstleben zugeführt wurden. Das Christentum kam durch die Iren nach Deutschland, die Anschauungen des Imperiums durch das neue Universalreich der Karolinger: beide Mächte wirkten demgemäß auf die deutsche Kunst in der Form der irischen Ornamentik und jener spätklassischen Kunstüberlieferung, wie sie durch den karolingischen Hof wieder ins Leben gerufen wurde. Die Bedeutung dieser Einflüsse auf die deutsche Ornamentik war eine klärende; sie störten die deutsche Entwicklung weniger, als sie dieselbe beschleunigten. Und so geschah es, daß das deutsche Kunstleben nach kurzen Schwankungen im Beginne des 10. Jahrhunderts zu einer neuen Entfaltung überging. Während man bisher in dem Spiele mathematisch-ornamentaler Elemente und in dem Zwischengreifen einer wenig durchgebildeten Tierornamentik Genüge gefunden hatte, entfaltete man jetzt der toten Bandornamentik der Stammesepoche, wenn sie auch in der abgeklärten Form der Karolingerzeit noch einige Zeit hier und da fortlebte: man ging zur organischen Pflanzenornamentik über.

Wunderbar rasch entwickelte sich diese neue Pflanzenornamentik; schon am Ende des 10. Jahrhunderts stand sie in voller Blüte. Aber während sie in scheinbar unverwundlicher Lebenskraft im 11. und 12. Jahrhundert immer neue Abwandlungen zeitigte, traten doch schon leise seit dem 11. Jahrhundert, immer dringlicher mit dem Schluß des 12. Jahrhunderts die Mächte auf, welchen sie erliegen sollte. Eine weitere Ausbildung der ornamentalen Anschauungskraft der Nation erfolgte mit dieser Zeit, welche neben die Ornamentik der unbeweglichen Organismen, der Pflanzen, die der beweglichen Organismen, der Tiere stellte; zugleich kam eine kalligraphische Initialtechnik auf, welche den Pflanzenstil von seinem bevorzugten Standort, dem Initial, vertrieb. Diesem doppelten Angriff unterlag die Alleinherrschaft der Pflanzenornamentik; neue Entwicklungen treten ein, welche mit der Ornamentik der ältesten Zeit außer Zusammenhang stehen und direkt in die gotische Epoche überleiten. —

Nach dem Gesagten wird es im folgenden darauf ankommen, die Ornamentik der Stammeszeit zu schildern, weiterhin die irischen und klassischen Einflüsse auf die Ornamentik der karolingischen Zeit abzuwägen, und endlich den Pflanzenstil der deutschen Kaiserzeit in seinem Entstehen und seiner Blüte zu würdigen, wie die Gründe seines schließlichen Verfalls auseinanderzusetzen.

I.

DIE ORNAMENTIK DER DEUTSCHEN STAMMESZEIT.



Erst mit der Bildung der Stämme tritt unser Volk aus eigenem Antrieb handelnd in die Geschichte ein. Als im 3. und 4. Jahrhundert nach Christus aus dunkeln Anfängen der dreigeteilte Stamm der Franken in Saliern, Ripuariern und Chatten-Oberfranken erwuchs und sich gleichzeitig die Alamannen geeint erhoben, da war zum ersten Male die Möglichkeit eines energischen und wirkungsvollen Auftretens nach aufsen hin gegeben. Zwar giebt es schon vor dieser Zeit der Stammesbildung eine politische Geschichte der Deutschen, aber sie entbehrt im ganzen des einheitlichen Charakters, welchen nur das Eintreten großer, von einer Hand fest und sicher geleiteter Massen in die geschichtliche Bewegung zu geben vermag. An Stelle einer solchen geschlossenen Aktion findet man, mit Ausnahme etwa der Episode unter Armin, nur das elementare Gähren, die auf- und niederwogende Wellenbewegung der Völkerschaften, kleiner Splisse der Gesamtnation, deren Bevölkerungsziffer im wesentlichen nicht über 150 000 bis 200 000 Seelen gestiegen sein wird. Diese kleinen Abtheilungen des Volkes bergen das politische Leben und die Kultur der ersten Jahrhunderte; über ihnen breitet sich einigend nur noch der halbdunkle und mythologisch gefasste Gedanke der Nationalität, wie er auf der Grundlage gemeinsamer Abstammung beruhte.

Alles das änderte sich mit dem Emporkommen der Stämme; von nun an beginnt eine langsame Entwicklung zur universalen Auffassung der Nation, welche im 10. bis 12. Jahrhundert endlich den vollen Begriff des Deutschtums im Gegensatz zu andern Völkern zeitigt. Inwiefern bei der Stammesbildung des 3. und 4. Jahrhunderts äußere Motive mitwirkten und wie weit die immanente Folgerichtigkeit der nationalen Entwicklung in ihr zum Ausdruck kam, bleibt unentwirrt; sicher aber ist es, daß mit der Stammesbildung eine neue Epoche deutscher Geschichte begann, welche bis zur politischen Einheit Deutschlands im 10. Jahrhundert und bis zur volkstümlichen Erkenntnis der eigenen Nationalität in den folgenden Jahrhunderten geführt hat.

Die Jahrhunderte der eben begrenzten Epoche fallen fast zu gleichen Teilen den Dynastien der Merowinger und Karolinger zu. Aber wie verschieden ist der Gehalt, welcher ihnen von den beiden Herrschergeschlechtern gegeben wurde. Die Merowingerzeit wird durch das Stilleben der deutschen Stämme bezeichnet, wie sie sich, nur wenig von der Zugehörigkeit zum Reiche gestört, in einer ruhigen Zeit eigener Entwicklung gefielen. Denn die Aufgaben der Franken-Dynastie wiesen zunächst auf den Westen und Süden des Reiches; hier in Gallien erleichterte eine alte Kultur und die Gewöhnung an Gehorsam die Herrschaft, hier flossen die wirtschaftlichen Machtquellen des Königtums. Dem gegenüber kam das eigentliche Deutschland und gar das Deutschland rechts des Rheines wenig in Betracht; es konnte nicht als Unterlage einer bedeutenden Machtentfaltung gegenüber äußeren und inneren Feinden dienen und blieb deshalb von den Merowingern verschont, deren Staat kaum mehr als die Konzentration der äußeren Machtmittel in der Hand des Königs zum Zweck hatte. — Wie anders verliefen da die Zeiten der Karolinger! Unter dem Einfluß der von Karl d. Gr. eingeführten ersten Renaissance erwachte der Gedanke von der Hoheit, aber auch von den Pflichten des antiken Staates in seiner letzten starkmonarchischen Ausbildung, und der große Kaiser zögerte nicht, ihn sich anzueignen. Damit entstand von neuem das imperium Romanum mit seiner kosmopolitischen Richtung, der sich auch die deutschen Stämme unterordnen mußten; und zugleich wurden die zentralistischen Bestrebungen der Römerzeit in Verwaltung und Wohlfahrtspflege wieder ins Leben gerufen. Der merowingische Staat hatte als seine hauptsächliche Aufgabe nur die Mehrung der königlichen Macht und den Reichsschutz des Einzelnen gekannt; der karolingische dagegen sucht ganz allgemein alle Bestrebungen zur Hebung der realen wie ideellen Kultur im Volke zu fördern oder ins Leben zu rufen. Karl d. Gr. ging hierin sehr weit, er suchte Ideale zu verwirklichen, deren Ausführung das 16. Jahrhundert und teilweise noch spätere Zeiten erst nahe kamen. Darum eben erscheint der Kaiser bis zum Schlusse des Mittelalters allen abendländischen Nationen als das wunderbare und unübertroffene Ideal eines Herrschers, dessen noch in der Zukunft liegende Ziele man verwirklichen muß. Diese Politik Karls d. Gr. und der karolingischen Epigonen mußte auch den deutschen

Stämmen näher treten; nach dem Sturz ihrer selbständigen Gewalten, der Herzöge, drang sie in alle Poren des Stammeslebens und brachte es durch volle Aufnahme der Stämme in das Ganze des Universalreichs zu einer gegenseitigen Annäherung aller Deutschen. Somit wurde die karolingische Zeit zur großen Lehrzeit der Deutschen und zur Vorbereitungszeit für den Eintritt in das wahrhaft nationale Leben des kommenden Mittelalters.

Unter dem Eindrucke dieser Entwicklung wird es natürlich, am Schluß der Karolingerepoche auch im geistigen und künstlerischen Leben der Deutschen das Absterben einer Empfindungsweise zu sehen, deren Anfänge sich in die Entstehungszeit der Stämme verlieren; und die Vermutung liegt von vornherein nahe, daß die hierher gehörigen Erscheinungen mit dem Emporkommen der Karolinger bedeutende Förderungen und Neuerungen erfahren haben müssen.

Die Geschichte der deutschen Kunst im ersten Jahrtausend bestätigt dies, denn es läßt sich mit dem Beginn der Stammesepoche das Aufkommen einer Ornamentik nachweisen, welche um die Mitte des 8. Jahrhunderts mit wesentlich neuem Gehalte getränkt in voller Blüte bis zum 10. Jahrhundert andauert, um dann einer ganz andern Kunstströmung Platz zu machen. Von dieser Ornamentik soll jetzt die Rede sein, und zwar zunächst von ihrer Entwicklung in der Epoche der Stämme.

Die Entfaltung der ornamentalen Kunst dieser Zeit beruht, wie das Sophus Müller neuerdings überzeugend gezeigt hat, auf fast keiner einzigen fremden Voraussetzung; weder auf starken römischen Einflüssen, noch auf keltischen oder sonstigen aufsernationalen Traditionen. Zwar weisen die Grabfunde der Steinzeit wie der Bronze- und Eisenzeit auf eine schon vorher vorhandene primitive Ornamentik, die ursprünglich nur die Urelemente alles künstlerischen Schaffens, Punkt und gerade Linie kennt, und erst bei fortgeschrittener Kultur zu Bogenlinie, Kreis und Spirale, wie zum Zickzack und einer Reihe S-förmiger Verzierungen und zu Tierornamenten übergeht. Allein diese Ornamentik hat mit der späteren germanischen der Stammesepoche keinen Zusammenhang; zwischen beiden steht trennend die Zeit römischen Einflusses auf die Kunst der nördlichen Gegenden im 1. und 2. Jahrhundert.¹⁾

Nach dieser Zeit römischen Einflusses aber erwacht die germanische Ornamentik zu selbständigem Leben, und macht eine Entwicklung durch, welche schon im 5. und 6. Jahrhundert in der Blüte, wenn nicht gar schon jenseits derselben steht. Gerade von diesen Jahrhunderten ab beginnen die Quellen speziell für die deutsche Ornamentik immer reichlicher zu fließen; namentlich die letzten Jahrhunderte haben in den Grabfunden der Rheinlande, Württembergs und Bayerns ein massenhaftes Material zum Studium der spätern Stadien dieser Ornamentik zu Tage gefördert.²⁾ Dagegen fehlt es an einem ausgedehnteren Quellenmaterial für die eigentliche Entwicklungszeit der Ornamentik; meistens muß man sich hier mit Rückschlüssen aus späteren Verunstaltungen und Umwandlungen ornamentaler Teile behelfen. Glücklicherweise können diese Rückschlüsse mit Sicherheit gemacht werden, da bei der Unachtsamkeit der technischen Ausführung die Übergänge meist deutlich zu Tage liegen und zugleich die Massenhaftigkeit des Materials eine Reihe von Trugschlüssen ausschließt.

Betrachtet man aber diese Ornamentik der Stammesepoche im Einzelnen, wie sie besonders in den fränkischen und alamannischen Grabfunden vorliegt und sich noch über die Zeiten des eigentlichen Stammeslebens in das Mittelalter hinein ausdehnt, so fällt zunächst der große Reichtum an Ornamenten auf: da finden wir neben dem primitiven des Punktes und Striches und Bandes die fortgeschrittenen des Tieres und der Spirale.

Der Punkt kommt in den mannigfachsten Formen vor; bald erscheint er als Kreis ●, bald als Viereck ■ oder als Raute ◆, besonders beliebt aber ist das Dreieck. Bei diesem genügt die einfache Form ▲ nicht mehr, man geht weiter und bringt innerhalb der Fläche kleine Kreise an ▲³⁾ oder verlängert das Dreieck um einen Stiel, sodas die Form der Maurerkelle ⬆ entsteht.⁴⁾ Neben allen diesen Ausbildungen findet sich dann noch eine weniger häufige im Oval, welche sich durch Verzierung auszeichnet: ○. Die freigelassenen Stellen erinnern entfernt an ein Blattgerippe, indess bleibt es bei dem sonstigen Fehlen jedes Pflanzenornamentes doch sehr zweifelhaft, ob hier an ein Blatt zu denken ist; es scheint vielmehr, wie gesagt, eine besondere Entwicklung des Punktes vorzuliegen. Ein Beweis hierfür liegt auch darin, daß dieses Blatt ganz in der Weise des Punktes⁵⁾ ornamental gruppiert wird.

In reicher Abwechslung der Formen, wie der Punkt, erscheint auch die Linie. Neben dem geraden Striche, welcher dann meist in parallelen Lagen zur Verzierung von Flächen und Bändern verwendet wird, erscheint die gebrochene und die gebogene. Die gebrochene Linie wird namentlich als Zickzack bald mit stumpfem, bald mit spitzem, meist aber mit rechtem Winkel ~ verwendet; legt man die erstere Form anders, so entsteht das außerordentlich häufige treppenförmige Muster ㄱ. Die gebogene Linie endlich kommt in der früheren Zeit nur in doppelter Form vor, halbkreisförmig und halbmondförmig. In letzterer Form gestaltet sie sich gern zum wirklichen Halbmond, der dann ähnlich wie der dreieckige Punkt verziert wird. Indes hat diese Form für die weitere Disposition der ornamentaln Elemente wenig Bedeutung; sie steht meist vereinzelt oder wird gleich leichtem Blütenstaub regellos über das Ornament verstreut. Viel ausgedehnter wird dagegen die halbkreisförmige Linie verwendet, namentlich entsteht aus ihr durch symmetrische Zusammenfassung die Wellenlinie: ~~~~~.⁶⁾

¹⁾ Sophus Müller, Die Tierornamentik im Norden, aus dem Dänischen von J. Meisner. Hamburg, Meisner 1881. Vgl. namentl. S. 36 f.

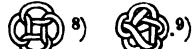
²⁾ Publikationen der Denkmäler enthalten namentlich die Arbeiten Lindenschmits: Die vaterländischen Alterthümer der fürstl. hohenz. Sammlungen zu Sigmaringen; Mainz 1860, und: Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit; Mainz 1858 ff. 3 Bde. Vgl. über weitere Publikationen die umfassende Litteraturübersicht bei Lindenschmit, Handb. d. d. Altert.-Kde. I. S. 64—67; und S. Müller S. 1—17.

³⁾ Lindenschmit, Denkm. I, 7, 7, 2. — ⁴⁾ Lindenschmit I, 9, 7, 1.

⁵⁾ Über die ornamentale Anordnung der Punkte und Linien f. S. 5. Schon Müller bemerkt S. 23 u. 25 die Eigentümlichkeit des ovalen oder auch zur Lanzettform verkürzten blattartigen Ornamentes; seine Vermutung über das zufällige Entstehen dieser Form scheint mir aber wenig begründet. — ⁶⁾ Lindenschmit I, 4, 5, 5.

Neben diesen Abwandlungen der Linie durch die Lage ihrer einzelnen Teile zu einander finden sich auch verzierte Erweiterungen derselben in der ein- oder zweireihigen Perlschnur.¹⁾ Damit ist der Übergang zum Band gewonnen, dessen ausgedehnte Herrschaft den Stil so sehr bezeichnet, daß man mit Recht von einer Band- oder Riemen-Ornamentik dieser Epoche redet. Das Band eignet sich natürlich die ganze Formenentwicklung der Linie an, es erscheint gebogen und gebrochen, zickzackartig und treppenförmig, im Halbmond und Halbkreis wie in der Wellenbewegung.

In den Elementen des Punktes, des Striches und des Bandes scheint sich ursprünglich die germanische Ornamentik allein bewegt zu haben, wie sie denn überall die Grundlagen primitiver Kunstübung bilden. Aber schon früh, vor der Zeit, welche uns in den Grabesresten der Stammesepoche entgegentritt, gefellte sich zu diesen Elementen das Tierornament. Noch neuerdings hat es S. Müller in der einzigen tiefergehenden Untersuchung über diesen Gegenstand als die Grundlage germanischer Ornamentik und ihr wesentliches Charakteristikum ansehen wollen; ich glaube mit Unrecht. Der Beweis dafür, daß die Tierornamentik erst ein hinzukommender Teil der deutschen Kunstübung in der Stammesepoche ist, liegt in dem eigentümlichen Geist, welchen die Anordnung der einzelnen Ornamenteile noch zu zu einer Zeit atmet, wo die Tierornamente schon stark vertreten sind. In dieser Anordnung findet sich kaum eine Rücksicht genommen auf die eigentümlichen Anforderungen einer Tierornamentik, vielmehr zeigt sich deutlich, daß die vorhandene Disposition nur unter alleiniger Rücksichtnahme auf Punkt, Strich und Band entstehen konnte. Und der verworrene und verschwommene Anblick, welchen die verzierten Denkmäler der Stammesepoche bieten, rührt nicht zum geringsten daher, daß man die neu aufgekommene Tierornamentik in eine ihr wenig günstige, aber nun einmal vorhandene Ordnung einfügte.

Zur näheren Erklärung dieser Thatfache muß die Anordnung der Ornamenteile in unserer Epoche untersucht werden. Als Prinzipien derselben wird man aufstellen dürfen die Parallelisierung, die Vergitterung, die Verknötung und die Durchflechtung der stilistischen Elemente. Schon diese einzelnen Formen beweisen, wie sehr es auf die Disposition über Strich und Band, nebenher auch über den Punkt abgesehen war. Die Parallelisierung findet sich in den älteren Denkmälern namentlich für den Strich, durch parallele Striche konnte man in einfachster Weise ganze Flächen verzieren; stellte man dann parallele Strichreihen im spitzen Winkel gegenüber, so entstand ein streifiges Muster, und vertauschte man diese Winkel mit rechten, so war das Schachbrettmuster gefunden. Alle diese Formen kommen früh und häufig vor.²⁾ Dagegen legte man Bänder erst in späterer Zeit parallel zusammen, um damit der Gesamtmfläche des Bandes eine Abwechselung zu verleihen.³⁾ Um so mehr aber gehören Vergitterung, Verknötung und Durchflechtung dem Bandornament an. Im ersteren Fall handelt es sich namentlich um das Durcheinanderspielen von Bändern im Sinne der Diagonale, den stumpfen und spitzen Winkeln derselben wurde bei weitem der Vorzug vor der rechtwinklichen Vergitterung gegeben. Erst später wird diese ornamentale Disposition auf Tiere und sogar auf Menschen übertragen sein, denn für beide ist sie gänzlich ungeeignet.⁴⁾ Noch mehr fast gilt das von der Verknötung, deren Wesen ich darin finde, daß ein unendliches Band in den mannichfachsten Knoten um sich selber gefchlungen wird. Das Tier hat ein Vorn und Hinten, es ist das organische Wesen im eigentlichsten Sinne; hier dagegen handelt es sich nur um die Disposition einer mathematischen, endlosen und sich ewig gleichbleibenden Masse. Eine solche war im Band gegeben, für diese allein ist die Verknötung als ornamentale Disposition von vornherein denkbar. Die Formen der Verknötung werden im Anfange des Stiles sehr einfach gewesen sein; sicher ist, daß sie in seinen letzten Ausbildungen immer verwickelter werden. Als einfachste Form findet sich die Verknötung im Dreieck oder Viereck: , daneben als Allergewöhnlichste die Verknötung zum Zopf: . Gerade aus der letzteren entwickelte sich sehr früh eine Reihe von neuen Formen, bei denen man ohne Grund bisher an klassische Reminiszenzen gedacht hat. Da infolge einer eigentümlichen Technik, von der bald die Rede sein wird, der Zopf oft zerrissen dargestellt wurde: , so entwickelte sich hieraus früh eine neue Darstellungsweise, das sog. S-Ornament: , und aus dieser entstand mit wiederum sehr leichter Änderung ins spiralartige das Ornament: , das freilich erst in der späteren Zeit des Stiles auftritt.⁵⁾ Andererseits konnte leicht ein Übergang des Zopfes in die einfache Wellenlinie stattfinden, bei der dann nur noch eingereihte Punkte an die einst symmetrischen Teile des Zopfes erinnern: .⁶⁾ So war denn gerade die Verknötung großer Abwandlung und einer Entwicklung fähig, deren Einzelheiten gleichwohl immer noch deutlich auf die ursprünglich einfache Form hinweisen. Zur Verknötung endlich tritt als notwendiges Correlat die Verflechtung. Bei ihr handelt es sich um das gegenseitige Verknöten von unendlichen Bändern, die einfachste Form erscheint als Verklammerung: .⁷⁾ Daneben finden sich aber verwickeltere Formen: .⁸⁾ Gemeinam ist dieser Art von Verflechtung die Rosettenform; darauf wies die natürliche Anlage gebieterisch hin. Allein nun trat schon früh und später mit immer größerer Verfeinerung eine Verbindung von Verknötung und Verflechtung ein; namentlich wurden Zöpfe wieder durch- und untereinander geflochten. Und gerade in der phantastischen Verbindung dieser beiden Anordnungsarten suchte der Künstler der endenden Stammesepoche seine Meisterschaft: hier entstehen jene verwirrenden Geflechte, die sogenannten Bandgewinde, welche bei guter Ausführung zum Nachgrübeln reizen, oft aber bei der technischen Unbehilflichkeit der Zeit in leeres, unverstandenes Gerinnsel auslaufen.

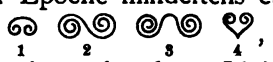
Ueberieht man Elemente und ornamentale Anordnung dieses Stiles der Stammesepoche, so fällt es auf, daß überall auf die Notwendigkeit einer flachen Relieferung des Ornamentes Rücksicht genommen ist. Man wird nicht fehl-




¹⁾ Lindenschmit I, 2, 8, 1; II, 2, 8, 6. — ²⁾ Ebd. I, 3, 4, 1; I, 6, 8, 3. — I, 12, 3, 9; vgl. I, 12, 7, 5. — ³⁾ Ebd. I, 2, 8, 1. —

⁴⁾ Ebd. I, 9, 8, 1; I, 1, 7, 2. — ⁵⁾ Ebd. I, 4, 8, 1. — ⁶⁾ Dorow, Röm. Alterthümer Taf. 29, Fig. 4. — ⁷⁾ Lindenschmit II, 1, 8, 5. — ⁸⁾ Ebd. II, 1, 8, 3. — ⁹⁾ Bonner Jahrb. 44, Taf. 5, 10.

gehen, wenn man aus dieser Thatfache auf das Entstehen unseres Stiles in der Holzschnitztechnik schließt. Es ist das schon öfter hervorgehoben; dieser Annahme entsprechen auch die ältesten uns direkt erhaltenen Nachrichten.¹⁾ Ein weiterer Beweis liegt darin, daß diese Holzschnitztechnik, wie sie durch Einschneiden flacher Ornamente auf Holzgetäfel geübt wurde, noch weitere Kennzeichen ihres einst hervorragenden Einflusses sogar auf den in Metall ausgeführten Denkmälern hinterlassen hat. Dahin gehören die auf den ältesten Denkmälern noch überall sichtbar scharfgeschnittenen, in spitzen Winkeln zusammenlaufenden Linien der Ornamente; sie werden erst nach längerer Übertragung des Stiles auf die Metalltechnik der Eigentümlichkeit der letzteren entsprechend in sanftgebogene Linien und Rundungen umgesetzt. Der Tierkopf No. 1a, vgl. Taf. 1, zeigt z. B. noch den Charakter des geschnitzten Holzwerkes, obwohl er metallener ist, erst in 1e hat die Metalltechnik die ihr genehme Form für diesen Kopf gefunden. Ein weiteres auch in den spätesten Zeiten noch nicht verwischtes Merkmal der Holztechnik besteht darin, daß bei den Bandverfählungen das eine Band nicht unter dem andern durchgezogen ist, wie die spätere Miniaturtechnik der Handschriften dies durchführte, sondern vielmehr beim Zusammentreffen mit dem entgegenstehenden Bande abgeschnitten erscheint; s. oben S. 5. Diese Eigentümlichkeit ist späterhin für die Auflösung des Stils von großer Wichtigkeit geworden, denn sie zerhackte von vornherein das Ornament in mehrere Teile. Ursprünglich geschah das notgedrungen, später aber suchte man diese unangenehme Eigentümlichkeit stilistisch auszunutzen: man zer schnitt ganz ohne Grund das Bandornament mitten in seinem regelmäßigen Flusse und fügte so neue Verwirrung zu der schon genügend vorhandenen.²⁾ Abgesehen von diesem zerstörenden Einflusse aber macht die Herkunft der Ornamentik aus der Holztechnik sich in der weiteren Gestaltung des Stiles nicht mehr geltend: die wenigen Änderungen, welche der Übergang zur Metalltechnik nötig machte, führten sich allmählig ein, und seitdem blieb der einmal entwickelte Stil im wesentlichen beständig.

Eine neue Abwandlung führte erst das Emporkommen der Filigrantechnik mit sich. Mit der Eroberung römischer Provinzen waren den deutschen Stämmen reiche Schätze an Gold und Silber ganz abgesehen von aller Beute schon in den kurrenten Münzen der römischen Geldwährung zugeflossen. Da sie die Bedürfnisse einer entwickelten Geldwirtschaft nicht kannten, so spielte das Geld bei ihnen im wesentlichen nur als Schmuckgegenstand, nicht als Tauschmittel oder gar als Wertmesser eine Rolle;³⁾ es wanderte in den Schatz und wurde von da aus gelegentlich zu Schaustücken umgearbeitet. Es ist eine bekannte Thatfache, daß die Gräber der späteren Stammesepoche namentlich links des Rheins merkwürdig viel Erz bergen, und zwar meist in einzelnen goldenen Gegenständen von verhältnismäßig hohem Werte. Das ist ein noch vorhandener und greifbarer Beweis für den starken Goldzufluß in der Eroberungszeit der merovingischen Epoche. An diesen neuen Goldzufluß mußte sich bei der Art jener Benutzung notwendig die Hausindustrie der Goldschmiede knüpfen. Da aber die Ausbildung der Metalltechnik trotz der althergebrachten Vorliebe der Germanen für sie eine recht geringe war und man zu gleicher Zeit über einen beträchtlichen Reichtum an Material verfügte, so empfahl sich eine Bearbeitung desselben, in welcher der massive Wert dem Werte der Verarbeitung mindestens gleichstand. Eine solche Bearbeitung wurde in der Filigrantechnik gefunden. Hier kam es nur darauf an, feingezogene Golddrähte auf eine gleich kostbare Unterlage in geschmackvoller Weise zu befestigen: eine Arbeit, welche zu dem realen Werte des Materials in recht ungünstigem Verhältnis stehen mußte.

Allein mit der Auflötung solcher Drähte kam ein bisher fast unbekanntes Element in die Ornamentik: die Spirale. Sie wird von nun ab durchaus gewöhnlich, sie weiß sich als modernes Element immer mehr Platz zu schaffen, sie steht endlich am Schluß der Epoche mindestens ebenbürtig neben Punkt, Linie und Band. Die gewöhnlichsten Formen der Spirale sind folgende: , indes kommt die letzte nur selten und spät vor.⁴⁾ Es hängt das damit zusammen, daß in ihr eine gebrochene Linie in Kombination mit den gebogenen erscheint; eine Verbindung, welche die frühere Zeit vermeidet. Auch liegt der Gedanke nahe, daß No. 4 aus No. 1 durch Brechung der Mittellinie entstanden sei; solche Brechungen ursprünglich kreisförmiger Linien bezeichnen aber stets den Fortschritt einer ornamentaln Entwicklung.

Neben der einfachen Spirale erscheint sehr bald die Doppelspirale:  sie mußte sich sehr einfach durch Winden eines in der Mitte umgebogenen Golddrahtes um diesen Biegepunkt ergeben. Es war leicht, diese Doppelspiralen zu kombinieren, aus ihnen neue Medaillons zu bilden, ja ganze Flächen mit ihnen zu füllen. Indes gehört diese Ausbildung doch wesentlich einer spätern Zeit an. Als Beispiel diene:⁵⁾ . Auch bei der Spirale hat man es mit einem Elemente der Ornamentik zu thun, das mathematisch bestimmt ist, wie  der Punkt, die Linie, das Band. Diese mathematisch-ornamentalen Elemente stehen also bei den Deutschen, wie wohl sonst überall, am Anfang aller künstlerischen Entwicklung. Sie sind die gefügigsten Elemente, die Phantasie findet auch bei der regellosesten und willkürlichsten Kombination nirgends den Widerstand organischer Bildungen, wie sie sich in der Pflanzen- und Tierwelt vorfinden. Punkt, Strich und Band, weniger schon die Spirale, die sich schließlich nur als eine Sonderbildung des Striches auffassen läßt, sind die indifferentesten, beweglichsten aller Elemente, die jemals einen Ornament-Stil bilden können, und darum eben sind sie von jeder primitiven Kunstübung bevorzugt.

Allein allmählich mußte gerade die volle Unbestimmtheit und die allzu starke Schmiegsamkeit dieser Elemente Anstoß erregen; es mußte eine Zeit kommen, wo man sie nur noch sozusagen als Gefäße des ornamentaln Lebens,

¹⁾ Vgl. namentlich Lindenschmit: Vaterl. Alterth. in Sigmaringen, S. 68; S. Müller: S. 43; Schnaase: Gesch. d. bild. Künste, III.², 594.

²⁾ Lindenschmit, II, 12, 5.

³⁾ v. Inama-Sternegg, deutsche Wirtschaftsgech. I, 192 f.; Soetbeer, Forschungen z. d. Gefch. Bd. II.

⁴⁾ Bonner Jahrb. 44 Taf. 6 u. 7, 18. — ⁵⁾ Lindenschmit I, 8, 7, 2; vgl. I, 8, 8.

aber nicht mehr als den Ausdruck dieses Lebens selbst anfah. Eine solche Epoche beginnt meist mit der Verzierung der bisher kahlen Bänder, um ihnen dadurch eine neue erhöhte Bedeutung zu sichern. So setzte man in der Völkerwanderung Parallelstreifen auf das Band oder legte eine Perlschnur längs der Mitte, wie man im 12. und 13. Jahrhundert die kahlen Bänder des romanischen Steinornamentes mit facettierten Edelsteingarnituren besetzte. Namentlich aber wirft sich eine solche Verzierung bald auf Anfang und Ende der bisherigen ornamentalen Formen. So geschah es auch im Stil der Stammesepoche; denn trotz der engen Geschlossenheit des Bandornamentes in Verknotung und Durchflechtung gab es doch Fälle, wo das Band nicht ewig umlief, sondern in einer Spitze oder einem Stumpfe endete. Dieser Fall trat z. B. immer ein, wenn man eine Anzahl von Bändern zum Zopfe flocht, welche durch 2 dividiert nicht aufgehen. Dann mußte stets auf einer Seite ein Bandstumpf aus dem Geflechte heraussehen¹⁾. Und unverfehens gestalteten sich diese Stumpfe zu Tierköpfen²⁾: Die Tierornamentik brach sich Bahn.

Es darf fraglich erscheinen, in welchen Vorgängen der Anlaß gerade zur Tierornamentik zu suchen ist. Damit, daß einzelne Ab schlüsse, z. B. die Spitze eines Stockes, der Knauf eines Schwertes geradezu zur Ausgestaltung im Sinne der Tierornamentik aufgefordert haben, ist die Frage nicht erledigt.³⁾ Derartige Bildungen kommen in ihrer Selbstverständlichkeit zu allen Zeiten vor; sie beweisen nichts für einen besonderen Zug der Zeit zur Tierornamentik. Am nächsten wird es wohl immer liegen, den Anlaß zur Bildung von Tierornamenten in dem Charakter der schon vorhandenen Verzierungsweise zu suchen. In der That birgt der Strich- und Bandstil ein Moment in sich, das ganz zur Weiterbildung tierischer Ornamente auffordert. Die bisherige Ornamentik war eine immer bewegtere geworden, im wilden Durcheinander wogten die Bänder auf und nieder wie unregelmäßiger Wellenschlag, sie schoben sich ineinander, sie schienen sich bald zu suchen, bald zu verfolgen. Kurz durch ihre immer größere Verwirrung schien sich die bisher mathematische Anordnung der Elemente in eine organische umzusetzen: Das Ganze erschien in wirklicher Bewegung und wahren Leben. Es lag sehr nahe, die Folgen dieser Erscheinung anzuerkennen und die Bänder in Tierleiber, die Bandstumpfe in Köpfe umzusetzen.

Wann dieser Umschwung in der deutschen Kunstübung eintrat, kann nur in relativer Zeitbestimmung angegeben werden. Sicherlich brach sich die Tierornamentik lange vor dem Auftreten der Spirale als ornamental Elementes Bahn, denn in den ältesten Zierstücken, welche die Spirale aufweisen, scheint die Tierornamentik über ihre Blüte hinaus entwickelt. Es ist daher die Vermutung gestattet, daß sie zur Zeit der Ausbildung der Filigrantechnik und des großen Goldzuflusses in deutsche Lande schon voll entfaltet war und mit ihren Anfängen in die ersten Zeiten der Stammesbildung zurückreicht.

Nimmt man aber die Entstehung der Tierornamentik aus der Bandornamentik als gesichert an, so erklären sich leicht eine Reihe von Eigenheiten der neuen Verzierungsart. Vor Allem die bisher vielfach unverstandene Erscheinung, daß die ornamental Tiere so gar nicht irgendwelchen Tieren der Wirklichkeit nachgebildet sind. Der Grund hierfür ist einfach genug: Diese Tierornamente entstanden eben nicht durch ornamentale Ausgestaltung bekannter Tierformen, sondern durch Umbildung vorhandener Bandverfäclungen in den allgemeinen Schematismus der tierischen Körper. Dieser allein ist daher für die Tierornamentik von Wichtigkeit; erst spät treten festere Gestaltungen auf, denen irgend eine lebende Tierart zu Grunde liegt. So der Vogel, das Pferd, und erst ganz spät ein bestimmter Vogel, Gans oder Schwan.⁴⁾ Weiterhin erklärt sich die eigentümliche Behandlung des Rumpfes und des Tierkörpers überhaupt nur durch die Entstehung aus dem Bandgefchlinge. Der Rumpf, in jeder der Natur selbst nachgebildeten Ornamentik der stärkste Teil des ornamentierten Tieres, verflüchtigt sich in dem Stil der Stammeszeit zum bloßen Bande oder Faden. Und was er an Breite verliert, gewinnt er an Länge: durch weite Räume zieht er sich ganz in der Weise der Bandornamentik verfäclungen hin, und nur hier und da erinnern einige um ihn herumgefäclungene Schnörkel an die tierischen Schenkel und Füße. Ja bisweilen sind auch diese abgeworfen, und die Tiere erscheinen nun als Schlangen: eine Weiterbildung, welche der Ornamentik der ganzen Epoche zu dem unpassenden Namen der Schlangengewinde verholfen hat. So kommt denn der Rumpf des ornamentierten Tieres kaum recht über die Bandornamentik hinaus; das Einzige, was ihn häufig nur noch von dieser unterscheidet, ist die verschiedene Anordnung der Bandgefäclinge. Diese Anordnung erfolgt in der Bandornamentik in der Regel streng nach geometrischen Principien. Dagegen behält das Fadengefäclinge des Tierornaments meistens noch etwas von der organischen Mannigfaltigkeit der tierischen Bewegung bei; es hält sich nicht streng in den Grenzen der mathematischen Symmetrie, sondern streift über dieselben hinaus, freilich ohne die weiteren Grenzen einer mehr dynamischen Symmetrie, das Gleichgewicht der um ein Centrum gruppierten ornamental Massen zu verlassen. Man darf daher mit einem Vergleich sagen: das Bandornament bewegt sich in der Symmetrie der Renaissance, das tierische Fadenornament dagegen in der Symmetrie des Rokoko.

Von der Macht des Bandgefäclinges befreit sich die Tierornamentik erst voll in der Ornamentation des Kopfes. Für diesen war aus der bisherigen Ornamentik nur ein Gesetz im wesentlichen gegeben, wenn auch längst nicht für jede Art der Verzierung geltend: die Ornamentierung mußte sich im Relief halten. Nun läßt sich jeder Tierkopf in doppelter Weise reliefiert wiedergeben, entweder im Profil oder von oben gesehen. Und es giebt namentlich zwei Arten tierischer Köpfe, die stark von einander abweichen, die Köpfe der Vierfüßler und der Vogelkopf. Aus diesen doppelten Unterschieden der Köpfe und Betrachtungsweisen ergibt sich als Schema möglicher Darstellungen:

1. Kopf des Vierfüßlers von oben gesehen. 2. Kopf des Vierfüßlers im Profil.
3. Vogelkopf von oben gesehen. 4. Vogelkopf im Profil.

¹⁾ Indes wird manchmal sogar eine einfache Verknotung nicht durchgeführt, s. Houben u. Fiedler, Denkmäler v. Castra Vetera. Taf. 22, No. 1.

²⁾ Lindenschmit I, 5, 7, 7. — ³⁾ Sophus Müller, S. 31. — ⁴⁾ Lindenschmit I, 8, 8, 10—13; I, 12, 7, 14; — I, 12, 8, 1; — II, 2, 6, 3.

In der That lassen sich die Köpfe der ältesten Tierornamentik im ganzen auf dieses Schema reduzieren; ja sie sind dem überwiegenden Vorkommen nach sogar auf die Formen unter 1 und 4 zurückzuführen. Diese letztere Reduktion ist sehr bezeichnend; sie entspricht durchaus der überhaupt geläufigen Anschauungsweise vom Kopfe des Vogels und der Vierfüßler. Den ersteren sehen wir meist in der Höhe, im Profil; den letzteren meist direct unter uns, von oben.

Den Vierfüßlerkopf hat S. Müller, S. 32, schon vorzüglich beschrieben; ich wiederhole nur die Resultate seiner Forschung, wenn ich bemerke, daß er sich durch ein starkes ringförmig um die Schnauze gelegtes Band auszeichnet, von dessen oberer Mitte aus ein oberhalb der Nase geteilter Riemen nach dem Kopfe läuft.¹⁾ Unmittelbar unter diesem Riemen liegen die lang geschlitzten Augen. Im Profil kommt dieser Kopf äußerst selten vor, ein Beispiel giebt Tafel 1, 1 d. Soll man für seine eigentümliche Bildung nach einer Vorlage im germanischen Alltagsleben suchen, so wird sie mit S. Müller am besten in dem aufgeäumten Pferdekopf zu finden sein. Neben diesem Kopfe kommt noch, freilich selten, ein anderer langgestreckter Tierkopf vor,²⁾ bei dem die Schnauze einen großen Teil des Ganzen einnimmt. S. Müller will hierin den zweiten Grundtypus eines Vierfüßlerkopfes erkennen; ich bin im Zweifel, ob nicht vielmehr ein von oben gefeherer Vogelkopf mit langgezogenem Schnabel und den hervortretenden Glotzaugen einiger Vogelarten vorliegt.

Unverkennbar als Vogelköpfe im Profil sind dagegen die Tafel 1 unter 4a—4e abgebildeten Ornamente gedacht. Der gut erhaltene Typus dieser Köpfe in 4a zeigt an den Fadenkörper ansetzend zunächst einen glockenförmig gebogenen Teil: den eigentlichen Kopf mit dem darin geborgenen großen Auge. An diesen Teil setzt sich dann der ungemein lange und oft in sich verschlungene Schnabel an.

Neben den besprochenen Grundformen aber bildete sich schon früh eine Mischform aus. Über ihre Entstehung belehren uns, wenn nicht alles täuscht, die Fig. 2e und 2f auf Tafel 1. Fig. 2e läßt unschwer den Kopftypus No. 2 (Vierfüßlerkopf im Profil) erkennen; aber er zeigt in zwei Einzelheiten merkwürdige Abweichungen. Einmal schlingt sich das Stirnband hinter dem Auge in eine Art Knoten zusammen, wahrscheinlich zur Bezeichnung des Ohres, andererseits spitzt sich die Schnauze, der Oberkiefer legt sich um den Unterkiefer: es entsteht ein Mittelglied zwischen Maul und Schnabel. Diese Anfänge einer neuen Bildung sehen wir in 2f weitergeführt, der Knoten ist zum Hängeohr entwickelt, das Maul ist zum vollen Schnabel geworden. Damit war nun der neue Typus vollendet: Der geohrte Vogelkopf mit dem Ringe zwischen Kopfteil und Schnabel, wie 3e und 3f ihn darstellen, im letzteren Fall noch durch die Zunge bei aufgesperstem Schnabel vervollständigt.

Mit der Umwandlung des Bandgeschlinges in Tierleiber und der allmählichen Feststellung der verschiedenen Kopftypen war die Tierornamentik eingeführt; indes es fehlte viel daran, daß sie nun das Feld der Ornamentik ganz einnahm und die ursprüngliche Anordnung der ornamentalen Elemente umstürzte. Vielmehr blieb hier alles beim alten und gerade deshalb mußte schon ein einziger Umstand rasch zum Untergang der vollen Tierornamentik mit der Betonung des Rumpfes und der Gliedmaßen führen. Wie ich schon bemerkt habe, wurde das Abschneiden des einzelnen Bandes da, wo es einem entgegenstehenden Bande begegnete, aus der Holztechnik in die Metalltechnik mit hinübergenommen: jetzt nun vererbte es sich auch auf die Tierornamentik. Aber die Einführung dieses Zerreißens und Zerhackens der einzelnen Verzierungen war in der Tierornamentik von weit zerstörenderer Wirkung wie in der Bandornamentik. Dort hatte es nur Verwirrung gebracht, hier löste es den organischen Zusammenhang geradezu auf. Es gab keinen Rumpf mit Gliedern mehr, sondern nur ein leidlich symmetrisch geordnetes Konglomerat von Faden und Schenkeln und Beinen; statt eines organischen, wenn auch noch so entstellten und in die Länge gezogenen Tierkörpers erblickt man nur noch eine wenig gewählte Sammlung einzelner Gliedmaßen. Diese bunte Regellosigkeit führte schließlich zur völligen Verachtung aller natürlichen Formen; man setzte jetzt Gliedmaßen zusammen oder schob sie durcheinander, wie es gerade der Raum mit sich brachte. So wurde wohl an den Schnabel ein neuer Fuß angefügt, oder an den Fuß schlang sich ferner noch eine unerklärliche bandartige Fortsetzung.³⁾ Mit diesen Vorgängen verflüchtigt sich schließlich der Rumpf; es entsteht ein wüßtes Durcheinander einzelner Teile,⁴⁾ aus dem sich die Kunstübung der beginnenden Karolingerzeit zurück in die altgewohnte Bandornamentik flüchtet.

Etwas besser als dem Rumpf erging es den Köpfen; sie waren derjenige Teil der Tierornamentik, welcher sich am leichtesten der Bandornamentik einordnete. Darum drohte ihnen von dieser Seite kaum eine Gefahr; sie erlagen vielmehr der immer mehr eintretenden Verflachung und dem Aufkommen des Spiralornamentes im Gefolge der Filigrantechnik. Schon der Erzguß hatte den alten Vierfüßlerkopf umgewandelt, die scharfgeschnittenen Linien waren voll, rund und weich geworden.⁵⁾ Weiter schon ging die Technik der Goldplättchen und Filigrane; unter dem Einfluß der letzteren namentlich entstand die schon recht reduzierte Form 2b der Tafel 1. An diese Form wurde dann später wohl angeknüpft, wenn man den Kopf in Tauchiarbeit oder in bloßen eingeritzten Umrissen wiederzugeben hatte, dann zog man das alte Schnauzband unter der Nase durch und setzte dem Kopfe Ohren auf: so entstand die abenteuerliche, an ein Fledermausgesicht erinnernde Form 2c von Tafel 1. Und schließlich bemächtigte sich noch die Spiralornamentik des Kopfes; indem sie Nasenflügel und Augenhöhlen zum Ausgang von Spiralen nahm, schuf sie ein neues Gebilde, das nur noch durch Gesamtförmigkeit und entfernte Ähnlichkeiten an einen Kopf erinnert.

Nicht besser erging es dem Vogelkopf im Profil; er wurde noch rascher in Formen aufgelöst, deren Zusammenhang mit der Tierornamentik nur noch auf dem Wege historischer Entwicklung zu konstatieren ist. Zunächst verflüchtigte sich der Schnabel als besonderes Glied des Kopfes, an seiner Stelle wurden die bisherigen Konturen des Kopfes weiter nach vorn gezogen und als Schnabel angefaßt.⁶⁾ Aber bald schwand überhaupt das Gefühl, daß man es hier mit

¹⁾ Vgl. Taf. 1, 1a. — ²⁾ Vgl. Taf. 1, 3a—3d. — ³⁾ Lindenschmit I, 9, 7, 10; — II, 4, 6, 8. — ⁴⁾ Lindenschmit, Hohenz. Altert., S. 46, No. 25. — ⁵⁾ Vgl. Taf. 1, Fig. 1e. — ⁶⁾ Vgl. Taf. 1, 4b.

einem Kopf zu thun habe; der Schnabel schloß sich und es entstand eine Art Muschel¹⁾ oder er öffnete sich: dann ergab sich eine eigentümliche leicht zu erkennende ornamentale Phraße, deren Abwandlungen die Fig. 4d und 4e auf Tafel I zeigen. Dieses rasche Schwinden des ursprünglichen profilierten Vogelkopfes giebt der Vermutung Raum, daß er wohl namentlich durch den jüngeren Mischtypus eines Vogelkopfes verdrängt sein mag: eine Vermutung, welche durch das immer häufigere Auftreten dieses Kopfes auf jüngeren Denkmälern bestätigt wird.

Es ist unmöglich, den Zeitpunkt genau anzugeben, in welchem auf diese Weise die Tierornamentik in sich selbst zu schwinden begann; indes begann der Verfall jedenfalls ziemlich früh und war vor dem Beginn der Karolingerepoche vollständig eingetreten. An einer großen Reihe von Denkmälern entdeckt man die Spuren dieser absterbenden Tierornamentik; da werden die einzelnen Ornamententeile regellos umhergeworfen, ganze Garnituren von Köpfen treten als friesartige Verzierung neben einander auf,²⁾ oder eine Reihe von Köpfen bildet symmetrisch und klammerartig mit einander verbunden den Rumpf eines Körpers, durch die Schnäbel zieht sich ein Bandgeschlinge, das schließlich in zwei dominierenden Köpfen endet.³⁾ Tausend phantastische und besonders gestaltete Formen entstehen, jedes bisherige ornamentale Gesetz weicht der Willkür, oft scheint für den Zug des Bandgeschlinges nicht bloß die Laune des Künstlers, sondern sogar die zufällige Richtung seines Werkzeugs maßgebend gewesen zu sein. Nichts aber charakterisiert den Untergang der Tierornamentik mehr, als das immer häufigere und stets selbstbewusstere Auftreten neuer nach bestimmten Vorlagen der Natur gebildeter Kopftypen oder gar ganzer Körper (Pferd, Schwan oder Gans, Schwein, Mensch). Gerade das Auftreten solcher neuen Typen, welche ich im Gegensatz zu den früheren generellen Typen individuelle nennen möchte, zeigt deutlicher, als alle Auflösung des Hergebrachten, daß jene geistige Disposition im Kunstleben der Deutschen vorüber war, welche zu der ursprünglichen Tierornamentik geführt hatte. Man sah die Dinge jetzt schon viel zu scharf, viel zu persönlich an, um ihre genauere Charakterisierung in der Ornamentik unterlassen zu können; man versuchte daher die Einordnung naturalistisch gehaltener Tierkörper in die Ornamentik. Dieser Versuch mußte misslingen, denn so sehr wie die Zeit den Standpunkt der generellen Tiertypen der ältesten Epoche überschritten hatte so wenig war sie für die Aufstellung neuer, anders gestalteter Tiertypen, welche erst der Stauferzeit voll gelang, schon reif, und so wenig wäre die Vereinigung der Bandornamentik mit solchen späteren Bestrebungen irgendwie denkbar gewesen.

Überieht man die Bewegung innerhalb der deutschen Ornamentation während der Epoche der Stämme im Verhältnis zur allgemeinen Disposition des für Ornamente verfügbaren Raumes, so zeigt sich, daß keine einzige der vorhandenen ornamentalen Gliederungen unabänderliche Gesetze für ihren Aufbau in sich trägt. Alle diese Gliederungen können vielmehr eine beliebig große Fläche bedecken und grenzen sich nicht durch eine gerade an den Rändern scharf markierte Eigenart von benachbarten Gliederungen ab. Deshalb war eine Umfassung dieser ornamentalen Darstellungen nötig, um sie als einheitlich erscheinen zu lassen: die Umrandung war von vornherein ein wirklicher Teil der Ornamentik.

Sie folgte im wesentlichen skrupulös den Rändern des für die Ornamente bestimmten Raumes, besonders wichtige Punkte in ihr, Ecken und Kanten, wurden durch Zierknöpfe oder Köpfe betont, und es kam wohl vor, daß die Ornamentation dieser Knöpfe und Köpfe sich in die Bandverzierungen der mittleren Felder verschlang. Denn inmitten der Bordüren dehnten sich, ein Bild im Rahmen, die mannigfachen Verschlingungen der Bänder oder des tierischen Rumpfes. Indes fehlt bei guten Denkmälern doch nur selten eine Art von Gruppierung der inneren Ornamente um einen Zentralpunkt. Diese Gruppierung kann bis zur vollen und formellen Symmetrie der einzelnen Teile gehen, meistens ist das aber nicht der Fall, man begnügt sich gern mit einem gewissen ästhetischen Gleichgewicht der Teile unter mannigfach abweichenden Formen im Einzelnen. So blieb es im ganzen, so lange die Bildfläche innerhalb der Bordüre von der ausgebildeten Band- und Tierornamentik gefüllt wurde. Als nun aber erst ein Rückgang der Tierornamentik und dann eine immer heillofere Verwicklung der Bandornamentik eintrat, da wurde der Rand immer breiter, das Feld für die erlahmte ornamentale Phantasie des Künstlers immer dürrer. Schließlich überwucherte der Rahmen fast ganz und an Stelle der früheren Ornamentik in der Bildfläche trat eine bloße Schraffierung in Parallelstrichen, welche unter gewissen Winkeln gegeneinander gestellt wurden. In diese langsame Auflösung der Ornamentik brachte die neuauftretende Spirale noch einmal einen Halt; das Mittelfeld erweiterte sich wieder, der Rahmen wurde schmaler. Indes diese Entwicklung war nicht von langer Dauer und vermochte nicht wiederzubringen, was verloren war: die volle Band- und Tierornamentik der deutschen Stammesepoche.

Es sind etwa 4 bis 5 Jahrhunderte, welche die deutsche Kunstgeschichte der ornamentalen Kunststrichtung der Stammesepoche zuteilen dürfen. So schwer es ist, sich in den überlieferten Denkmälern zurecht zu finden, und so mangelhaft noch unsere allgemeine Kunde von ihnen erscheint, so ist es doch andererseits zweifellos, daß schon jetzt eine genauere Kenntnis der Kunstentwicklung dieser Epoche erreichbar ist. Wie jedes Volk auf primitiver Kulturstufe, so sehen wir auch die Germanen zuerst im Ornamente ihr Kunstvermögen prüfen und erschöpfen: denn das Ornament ist der erste technisch wie geistig leicht erreichbare Ausdruck künstlerischen Empfindens. Und es sind die allereinfachsten Elemente der Ornamentik, welche unser Volk anfangs anwendete, Punkt Linie und Band. Aber das Wie, nicht das Was der Anwendung war für die ornamentale Entwicklung der folgenden Jahrhunderte maßgebend. Verschwommen, aber voll von geistreicher Phantastik wie die deutsche Mythologie erscheinen die ersten Äußerungen der deutschen Kunst: die Prinzipien der Durchflechtung und Verknotung, der Verklammerung und diagonalen Anordnung beherrschen die ornamentalen Elemente. So bilden sich trotz einfacher Elemente komplizierte Formen, deren vielfache Bewegung und gleichsam nur auf einen Moment gefesselter Leben an organische, lebendige Wesen erinnert. Die Kunst geht dieser

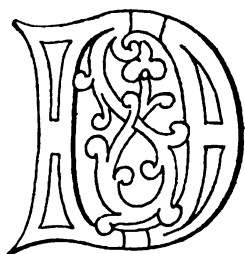
¹⁾ Vgl. Tafel I, Fig. 4c. ²⁾ Dorow, Röm. Alterth., Tafel 29, Fig. 3. ³⁾ Lindenschmit I, 1, 8, 6; I, 1, 8, 10; II, 11, 6; — I, 9, 7, 2.

Erinnerung nach und legitimiert sie, indem sie die Tiergestalt als solche in die ornamentale Gestaltung aufnimmt. Indes die Tierwelt mit ihren konkreten Formen paßt nur wenig in die abstrakt konstruierten Windungen dieser Bandornamentik, die zu Schäden gewordenen Eigentümlichkeiten einer früheren Technik kommen hinzu, um den organischen Tierleib zu zerstückeln und zu töten. Es bleiben fast nur die Köpfe der Tiere übrig, welche sich nach bestimmtem Schema entwickelt hatten. Aber an der Stelle der schwindenden Tierornamentik erscheint ein neues Element, die Spirale. Ausgehend von einer neuen Technik tritt sie in die Ornamentik ein und erobert bald ein weites Feld, ja bedrängt die alte Bandornamentik in ihrem Besitzstande.

Das ist die Lage der Dinge, als mit der Zeit der Karolinger äußere Anregungen gegeben wurden, welche eine neue und wenigstens nach einigen Richtungen hin abgeklärtere Entwicklung zur Folge hatten.

II.

DIE KAROLINGISCHE KUNST UNTER IRISCHEM UND KLASSISCHEM EINFLUSSE.



Die Entstehung des irischen Ornamentstils ist noch immer unaufgeklärt. Ist er ein reines Erzeugnis irischer Anschauungskraft, oder erscheint in ihm nur eine fremdartige und schroffe Abwandlung des nationalgermanischen Stils? Das ist die Frage; doppelte Schwierigkeiten haben bisher ihrer Beantwortung entgegengestanden und werden eine sichere Lösung vielleicht für immer hindern.

Einmal führt die volle Ausbildung der irischen Ornamentik bis ins 5. und 6. Jahrhundert zurück, also in Zeiten, wo uns die Denkmäler verlassen. Darum ist die Entstehung des Stiles aus dem gleichzeitigen künstlerischen Schaffen nicht zu erkennen. Und bisher lassen sich andererseits etwaige historische Reste früherer Verzierungsweisen in den erhaltenen Denkmälern kaum auffinden, denn gerade das bezeichnet den irischen Stil, daß er eine außerordentlich merkwürdige schroff-nationale Auffassungs- und Darstellungsart ausgebildet hat und derselben rücksichtslos jedes neu auftretende Darstellungsobjekt bis zur völligen Vernichtung seines eigentlichen Wesens unterordnet. Wenn die Darstellung des Menschen, welcher dem Stil ursprünglich nicht angehört, unter seiner Einwirkung sofort zur ornamentalen Schnörkelverzierung wird, so darf man sich nicht wundern, daß eine so einheitlich geschlossene künstlerische Anschauung nirgends Spuren früherer Assimilation aus fremden Kunstweisen erkennen läßt.

Indes ist die Frage nach der Entstehung des irischen Stils für die weitere Entwicklung der deutschen Ornamentik in der Stammeszeit ohne Bedeutung. Nicht so seine Geschichte. Erst S. Müller in seinem vielfach anregenden Buche hat sich eingehender mit derselben beschäftigt, leider ohne eine wirkliche Charakteristik der stilistischen Abwandlung zu liefern. Jedoch geht so viel aus seinen Ausführungen¹⁾ mit Sicherheit hervor, daß die lange irische Stilepoche (so weit wir zurückrechnen können ca. 500 bis ca. 1100) im 9. und 10. Jahrhundert eine besonders starke innere Abwandlung erfuhr. Man kann daher von einem jüngeren und älteren irischen Stile sprechen. Für unsere Aufgabe kommt fast ausschließlich der ältere Stil in Betracht; von ihm ging die Beeinflussung der deutschen Kunst aus.²⁾ Indes auch dieser ältere Stil kommt für die deutsch-rheinische Entwicklung nicht voll in Betracht. Man kann mit Sicherheit behaupten, daß die rheinischen Miniaturen eine irische Handschrift in der Weise des Book of Kells schwerlich je gesehen, gewiß nicht als Vorbild benutzt haben. Die vorzüglichsten Prachtwerke des Stils verblieben mit wenig Ausnahmen den britischen Inseln, nach Deutschland dagegen drang nur der ärmliche Stil der Missionäre. Dieser Stil war um Vieles vereinfacht und darum leichter verständlich; kein unbedeutender Vorteil gegenüber den verworrenen Ornamentmassen der irischen Prachthandschriften, welche am Rhein vielleicht kein aneignendes Verständnis hervorgerufen hätten.

Den irischen Stil, wie er in Deutschland Eindruck machte, glaube ich daher nicht in den Handschriften englischer Bibliotheken zu finden, sondern vielmehr in den irischen Überresten unserer einheimischen Bibliotheken. Man hat auf sie bisher in diesem Zusammenhang wenig geachtet: indem man die karolingische Kunstweise mit dem heimatlich-irischen Prachtstil verglich, brachte man zwei inkommensurable Größen aneinander und mußte notwendig zu schiefen und unklaren Folgerungen gelangen. Man wird gegen diesen Gesichtspunkt einwenden, daß die irischen Manuskripte der deutschen Kloster- und Stiftsbibliotheken doch meist aus Irland herübergebracht seien. Ein Einwand, der nur in beschränkter Weise zutrifft.³⁾ Vielfach dürfen unsere irischen Bilder- und Ornamenthandschriften als in Deutschland gefertigt gelten; das zeigt bisweilen die Mischung verschiedener paläographischer Kennzeichen in der Schrift,⁴⁾ bisweilen

¹⁾ Tierornamentik. S. 71–91.

²⁾ In den Rheinlanden giebt es meines Wissens nur eine Handschrift, welche dem jüngeren Stil zugerechnet werden darf, die von Essen; vgl. unten Anhang No. 9. Ihre Miniaturen hat neuerdings Herr Humann in der Zeitschrift des Bergischen Geschichts-Vereins, Bd. 17, nebst einem ansprechenden Kommentar in vorzüglicher Reproduktion veröffentlicht.

³⁾ Z. B. schenkte der Ire Marcus unter ganz besonderen Umständen seine Bücher an St. Gallen. Keller in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. VII, 2, 63. ⁴⁾ Z. B. in der Handschrift der Trierer Stadtbibliothek, lfd. No. 136.

die Aufnahme antiker Gruppierung, ja die Nachahmung antiker Techniken, der Mosaik u. s. w., in der künstlerischen Ausstattung der Handschrift.¹⁾ Und auch die wirklich aus Irland herübergekommenen Handschriften gehören doch nicht jener bisher in diesem Zusammenhang allein beachteten Gruppe der Prachthandschriften an, sondern entfernen sich vielfach von ihnen, nicht bloß in der Bescheidenheit der Ausstattung, sondern auch in der ornamentalen Durchbildung.

Überieht man die Ornamentierung dieser deutsch-irischen Handschriften,²⁾ so fällt zunächst auf, daß das Princip der allgemeinen Anordnung der Ornamente mit dem der deutschen Ornamentik des 5.—8. Jahrhunderts zusammenfällt. Auch hier ist das Ornament stets von einer Randbordüre umfaßt; nur daß bei der größeren räumlichen Ausdehnung dieser minierten Ornamentik gegenüber den Gräberfunden eine Bordüre nicht mehr zu genügen scheint. Man teilt vielmehr die innere Bildfläche von neuem in mehrere meistens rechteckige oder rautenförmige Felder und trennt diese Felder wiederum durch Randbordüren. Dadurch kommt man dann ungefähr auf die Größe der einheitlichen Bildflächen der deutschen Stammesepoche; auf diesen Flächen läßt sich das Ornament nieder. Eine Unterbrechung dieser Anordnung ergibt sich durch Aufnahme der Buchstaben in die Ornamentik. Selten paßten die Initialen in die rechteckige Anordnung, und wenn man auch die unwesentlichen Kapitalen des weiteren Textes durch seltsame Abwandlungen der Form für die steife Anordnung in Rechteck und Raute tauglich machte, so konnten doch der schöne Initial und etwa auch noch die zunächst folgenden Buchstaben nicht so vergewaltigt werden. Vielmehr sprengten sie die Bande der Randbordüre und traten frei für sich in die Bildfläche, die Bordüre verflüchtigte sich zunächst zur Randleiste auf einer oder der andern der vier Seiten, schließlich verschwand sie ganz.

Kehren wir zu der ursprünglichen ornamentalen Anordnung zurück, so finden wir in der Verzierung der Bildflächen alle Elemente der bisherigen deutschen Ornamentik wieder, den Punkt, die Linie einschließlic der Spirale, das Band, das Tier, ja wir finden noch mehr, ab und zu schüchterne unfruchtbare und erfolglose Versuche einer Pflanzenornamentik, und schließlich die ornamentale Aufnahme der menschlichen Gestalt. Dieser Überfluß an Verzierungselementen beweist, daß der irische Stil in der ornamentalen Entwicklung weiter vorge schritten war, als der deutsche, und die Aufnahme speciell des Menschen unter diese Elemente zeugt für die äußerste Verfeinerung und die unerschütterliche Folgerichtigkeit seiner Entwicklung.³⁾

Kein Wunder also, wenn der Stil das Erstaunen und die Nachahmung der deutschen Kunst wach rief. Hierzu kam noch ein äußerer Grund, der für die Aufnahme der irischen Ornamentik günstig war. Bisher hatte der deutsche Stil sich nur auf dem Gebiete sehr schwieriger Techniken entwickelt; eine leichte Art der Verzierung, wie sie die Federzeichnung auf Pergament bietet, kannte man noch nicht; eine reiche Verwendung der Farben, wie sie die Pergamentfläche zuläßt, war ebenfalls bisher ausgeschlossen. Aber jetzt drang das Christentum ein und mit ihm die Schreibkunst, Pergament und Feder; und die Verbreiter dieser neuen Segnungen waren eben die Vertreter der irischen Ornamentik, anfänglich die irischen Missionäre, später die Schottenmönche. Da ist es begreiflich, daß man sich mit der neuen ornamentalen Technik auch Vieles von der neuen Ornamentik selbst aneignete, daß man namentlich in der Behandlung der Farben einfach die irische Arbeitsweise übernahm. Indes erfolgte diese Annahme der irischen Art nicht regellos und ohne Auswahl; es zeigt sich vielmehr in dem Zurückweisen und dem besonderen Betonen einzelner Elemente der feste Charakter einer schon bestehenden und ausgebildeten Stilrichtung, welche trotz der Aufnahme manches Fremden die eigene Bahn nicht verläßt.

Die Iren hatten die Tierornamentik besonders systematisch durchgebildet, grade hier hatte ihnen die Farbe einen neuen Anhalt zur Scheidung einzelner verschlungener Tiergestalten und so neuen Anlaß zur raffinierten Verschlingung der Tierkörper gegeben. Von alledem — und noch mehr von der irischen Menschenornamentik — wollte der deutsche Stil nichts wissen: er hat aus der irischen Tierornamentik nur aufgenommen, was ihm besonders sympathisch war, die Köpfe. Ich kenne nur wenige Beispiele von einer vollen Aufnahme der irischen Tierelemente in die deutsche Ornamentik;⁴⁾ ja schon die frühe irische Handschrift der Trierer Dombibliothek 134 vermeidet in ihrer Zwitterstellung zwischen deutschem und irischem Stil die irischen Tiergestalten. Wo sich daher die ausgebildeten Tiere des irischen Stils mit den endlosen Verschlingungen treffen, da haben wir es fast stets mit national-irischen Erzeugnissen zu thun, wie die paläographischen Merkzeichen solcher Handschriften darthun. Als Beispiel für solche Erzeugnisse möge die Ornamentierung der Initialen L und E auf Tafel 2 gelten, von denen der erste der früheren, der zweite dem Anfang der späteren Epoche des irischen Stiles angehört.

Verhielt sich so die deutsche Kunst gegenüber der irischen Tierornamentik im ganzen ablehnend, so wurden doch die Köpfe derselben aufgenommen. Es lassen sich in der irischen Ornamentik, soweit sie in Deutschland Einfluß hatte, drei Kopfformen unterscheiden, die vielfach an die hergebrachten deutschen Formen erinnern und deshalb gewiß besonders leicht Annahme fanden. Der gewöhnlichste dieser Köpfe ähnelt einem stumpfnasigen Hundekopf. Sind die

¹⁾ Z. B. Trierer Dombibliothek No. 134; vgl. Anhang No. 4.





²⁾ Vgl. namentlich Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken gesammelt und mit Bemerkungen herausgegeben. Mitt. der Antiqu. Gef. zu Zürich, VII, 2, 1851.

³⁾ Ich schliesse also die gewöhnliche Ansicht aus, wonach man die merkwürdige irische Darstellung der Menschengestalt nur aus der Technik der Kalligraphie erklären will. Auch zu anderen Zeiten hat die Kalligraphie geblüht, und doch gab es keine irischen Menschenchnörkel. Eine Technik kann überhaupt eine Darstellungsart wohl beeinflussen, aber nie allein hervorrufen. Auch die irischen Denkmale sprechen für meine Auffassung; denn die merkwürdigen Unterschriften der Handschrift der Trierer Dombibliothek No. 134, welche schon Schnaase aufzählte: Thomas scripsit (f. Tafel 4, 5) sind zu übersetzen: «Thomas ornamentierte», und nicht: «Thomas schrieb».

⁴⁾ So Tafel 14 — aber 9. Jahrhundert Ende.

kurzen Kiefern der Schnauze nicht fest geschlossen, sondern auseinandergeperrt, so erscheint zwischen ihnen eine Zunge, welche sofort in mannigfache Schnörkel nach Art des Bandornamentes aufgeht. Ausser der charakteristischen Schnauze fehlen diesem Kopfe nie ein tiefgeschlitztes, glotzendes Auge und abgestumpfte, kurze Ohren. Am meisten ähnelt daher der Kopf dem Tierkopf No. 2, f. oben S. 7; und in der That giebt es eine angelsächsische Übergangsform zwischen beiden.¹⁾ Neben dem stumpfnasigen Tierkopfe giebt es als zweite irische Form einen langschnauzigen, der bisweilen an die Köpfe der Schwimmvögel, etwa der Enten und Gänse erinnert. Hierzu trägt besonders der nicht seltene Abchluss durch eine Art von Haube bei, vgl. Tafel 2a, sowie die stehende, länglich-ovale Form des Kopfes.²⁾ Indes ist diese Form viel weniger beständig, namentlich die Haube wird in der verschiedensten Weise zu Bändern umgestaltet und die Kauwerkzeuge werden bald als Schnabel, bald als Schnauze oder Rüssel gedacht. Schwankt diese Form dabei zwischen Vierfüßler und Vogel, so tritt schliesslich noch ein dritter Kopf als reiner Vogelkopf auf. Man sieht ihn im Profil, er ist kurz und gedrungen und erinnert am ehesten an den neugebildeten Vogelkopf (auf Tafel 1, 3ef) der deutschen Stammeszeit.³⁾


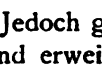

In ähnlicher Weise, wie bei den Köpfen der Tierornamentik lässt sich auch die Ausgestaltung der einfacheren ornamentalen Elemente im irischen Stil als eine namentlich durch den Vorteil der Polychromie weiter fortgeschrittene Parallelbildung zum deutschen Stil ansehen. Schon vom Punkt gilt dies. Die deutsche Ornamentik hatte durch die verschiedenste Abgrenzung dieser einfachen Elemente Leben und Bewegung zu erzeugen gesucht; da gab es dreieckige, viereckige und rautenförmige, runde und elliptische ornamentale Punkte. Gegenüber diesem System der Abwandlung durch Formveränderung brachte der irische Stil die farbige Variation des Punktes zur Geltung. Der Punkt wurde zum Farbpunkt und in dieser neuen Form nun massenhaft verwendet. Nicht blos, dass man jetzt längere Linien, namentlich alle scharfen Konturen regelmässig mit bunten Tupfen begleitete,⁴⁾ man brachte es geradezu zur Musterung des Hintergrundes durch polychrome Zusammenstellung dieser Tupfen.⁵⁾




Ähnlich spielt die Polychromie in die Ausgestaltung des Linearornamentes hinein. Hier handelte es sich namentlich um die Verbindung von Spiralen, welche in der irischen Linearornamentik schon ganz im Vordergrund stehen und in der mannigfachsten Weise verändert erscheinen. Es mag sein, dass hierzu die neue Technik der Kalligraphie manches beitrug. Namentlich die Doppelspirale ist beliebt; man kennt sie nicht nur in ihrer alten Form: , sondern daneben kommen die Formen:    und eine ganze Anzahl weiterer Abänderungen vor.

Wichtiger aber als diese formalen Verschiedenheiten, welche bei der Spirale begreiflicherweise nie eine grosse Bedeutung annehmen können, ist die Einwirkung der Farbe. Schon der schroffe Wechsel von Weiss und Schwarz, Licht und Schatten in der Federzeichnung selbst wurde ausgenutzt, man legte wohl die Spiralen parallel oder diagonal zu einander, verband die ausmündenden Kurven möglichst mit einander und schwärzte die frei bleibenden Stellen bis auf einen weiss bleibenden Zwischenraum zwischen den einzelnen Spiralen und spiralartigen Ornamenten. Die Konturen dieser schwarzen Füllung wurden nun mannigfach ausgebogen und eingezogen, und so entstand eine höchst eigentümliche Verzierungsweise, deren Vorhandensein stets für den irischen Stil beweist.⁶⁾ Aber man ging sofort auf diesem Wege in doppelter Weise weiter; einmal führte man für die reinbleibenden Partien den Reiz wechselnder Farben ein,⁷⁾ dann aber übertrug man den Grundsatz dieser Anordnung, der sich in seiner Eigentümlichkeit nur bei dem schwierigen und fast verzweifelten Versuch der Verbindung von Spiralen ergeben haben kann, auf die gebrochene Linie in der Form der Treppenstufe oder in anderweitiger diagonalen Ausbildung. So entstehen die häufigen schachbrettartigen Muster des irischen Stiles, bei denen man im ersten Anblick wohl klassische Erinnerungen zu spüren glaubt;⁸⁾ ja es konnte, ohne der Annahme eines klassischen Einflusses Raum zu geben, eine Form entstehen, die aufs lebhafteste an den antiken Mäander erinnert.⁹⁾

Was diese letzten ornamentaln Gestaltungen vor denen des deutschen Stiles auszeichnet, ist die starre Regelmässigkeit trotz aller Phantastik der Erfindung, die Ebenmässigkeit der Durchführung und die Übersichtlichkeit der ganzen Anordnung, letzteres namentlich infolge der Polychromie. Nirgends aber treten diese Vorzüge des irischen Stils mehr hervor, als in der Bandornamentik; hierdurch allein schon erscheint das irische Bandornament gegenüber dem deutschen auf einer höheren Stufe der Entwicklung. Eine Folge der strengen Anordnung ist es zunächst, dass die Bandverschlingungen den Charakter des Friesartigen erhalten: die Verknotungsmuster wiederholen sich in ganz bestimmten Zwischenräumen, und die verschiedene Färbung der Bänder bringt doch die genügende Abwechslung in diese starre Gesetzmässigkeit. Der in der deutschen Ornamentik nicht seltene Fall, dass ein Band, unregelmässig geführt, schliesslich ins Blaue verläuft, kommt im irischen Stil nur ausnahmsweise vor,¹⁰⁾ grundsätzlich sind alle Bänder in sich geschlossen oder laufen in einen konstruktiven, nicht einen ornamentaln Teil des Bildes aus. Damit ist ein Ziel erreicht, nach welchem der deutsche Stil vergebens gerungen haben würde: die genaue Abgrenzung der Tier- und Bandornamentik. Da es keine Bandenden giebt, so können sich auch nirgends an die Bänder ornamentierte Köpfe ansetzen: die Bandornamentik behauptet ihren Platz für sich, wie die Tierornamentik auch wieder ihrerseits einen besondern Standpunkt in gewissen Feldern oder an den Enden der ornamentaln Gesamtgestaltung, letzteres namentlich bei den Initialen, findet.

¹⁾ Lindenichmit, I, 8, 7, 2. ²⁾ Vgl. Tafel 3abc. ³⁾ Vgl. Tafel 2b. ⁴⁾ Vgl. Tafel 2a. ⁵⁾ Vgl. Tafel 2b. Für die frühere Zeit des irischen Stils vgl. die Lindisfarne Gospels (Publicationen der Palæographical Society, Tafel 4). ⁶⁾ Vgl. z. B. Keller a. a. O. Tafel II, die Rautenfüllung. ⁷⁾ Keller, Tafel IX, das Kreuz in der Mitte. ⁸⁾ Keller a. a. O. Tafel IX, Eckbordüre, Tafel X, Bordüre rechts; und unter Weglassung der schwarzen Füllung Tafel V, oberer und unterer Balken der Randbordüre. ⁹⁾ Keller a. a. O. Tafel III, oberer Balken der Randbordüre. ¹⁰⁾ So Keller a. a. O. Tafel VIII, und unten Tafel 2b, wobei freilich zu bedenken, dass dieses Ornament schon der zweiten Epoche des irischen Stils angehört.

Wie weit entwickelt das Bedürfnis nach regelmässiger Gestaltung der Bandornamente und Herstellung derselben womöglich in einem Zuge ist, zeigt sich am deutlichsten in der Behandlung der Verknotung oder Verklammerung. Hier herrscht vor allem der Grundsatz, die Verklammerung zur Herstellung der grösstmöglichen Symmetrie in der ornamentalen Bewegung zu benutzen, so z. B. in dem folgenden Muster, vgl. Keller, Tafel IX: . Jedoch geht man bald weiter; man flicht ewige Bänder in der Art und Weise der Verklammerung durcheinander  und erweitert so aufs glücklichste die bisherigen Grenzen der ornamentalen Bewegung. Als Beispiel diene Keller, Tafel V: .

War schon durch diese Fortschritte dem Bandornament ein neues und reicheres Leben verliehen, so kam schliesslich noch ein weiteres Moment hinzu, um eine volle Anpassung der Bandornamentik an jede Bildfläche herbeizuführen: eine Errungenschaft, welche bei der grossen Ökonomie des irischen Stiles den endlichen Sieg des Bandornaments über das noch immer kräftige Tierornament in Aussicht stellte. Im deutschen Stil hatte man genau darauf gehalten, dass die Verschlingungen des Bandornaments stets in Kurven verliefen, der irische Stil dagegen wob jetzt die Bänder in Kurven wie in rechten und sogar spitzen und stumpfen Winkeln durcheinander; vgl. Keller, Taf. I: . Das war ein Fortschritt, der durch den deutschen Stil in der Knickung der Spirale  in  nur dunkel und schwach angedeutet war; grade dieser Unbeholfenheit wegen hatte der deutsche Stil auf die Bandornamentik innerhalb willkürlich begrenzter Flächen wie auf eine wechsellvollere Durchbildung der ornamentalen Einzelheiten verzichten müssen.

So erscheinen denn deutscher und irischer Stil auf fast allen Gebieten der Ornamentik im Wettbewerb, in den Elementen wie in deren Durchbildung, in der Anwendung derselben wie in der allgemeinen Anordnung der ornamentalen Gruppen. Es lässt sich nicht leugnen: die Grundlage beider Stile ist wesentlich dieselbe, mag sie nun in unmittelbarer Übertragung oder auf dem gleichen Kulturzustand beider Völker beruhen, nur die Ausbildung dieser Grundlage ist auf beiden Seiten eine verschiedene. Hier eine niedrig stehende Technik, der es nur schwer gelang, ihre Phantasien in den spröden Stoff der Metallgewerbe zu bannen, ein ungefchulter Geist, der im wesentlichen noch frei von römischer und kirchlicher Bildung sich in formloser Ursprünglichkeit ergoss: — dort dagegen eine formvollendete Technik auf der Grundlage leicht zu handhabender Stoffe und farbenvollen Wechsels, und ein Geist, der in der Schulung des Christentums, in den Anforderungen eines strengen Gemeinlebens und in dem Zusammenschluss der grosartigsten Missionsarbeit im Ausland sich selbst zu finden und zu beschränken gelernt hatte. Der irische Stil war dem deutschen überlegen, gerade so und in denselben Beziehungen, wie die irische Bildung der deutschen überlegen war: damit musste der Deutsche vom Iren lernen. Und es darf um so weniger verwundern, wenn die Deutschen von den Iren mit der Religion auch die Kunst annahmen, je mehr sich der Zusammenhang beider Gebiete grade auf niedern Kulturstufen als geschichtliche Regel erweisen lässt.

Jedoch ist schon bei der Besprechung des irischen Tierornaments erläutert worden, dass die Deutschen den irischen Stil keineswegs unter Aufgabe der stilistischen Eigenart, urteils- und wahllos, als Ganzes, aufnahmen. Dazu war der deutsche Stil schon zu lebenskräftig entfaltet, zu sehr mit der geistigen Entwicklung des Volkes verwachsen. Ausserdem aber würde schon eine Thatfache dies verhindert haben, über die jetzt wenige Worte zu sagen sind: das Auftreten einer ersten Wiedergeburt des klassischen Geistes unter Karl d. Gr.

Die Renaissance unter Karl d. Gr. ist in der Kunst wie auf den Gebieten der realen Kultur mit Ausnahme vielleicht der Wirtschaftspolitik als eine Bewegung von oben her zu bezeichnen, die verfrüht war. An diesem Urteil kann die gewaltige Persönlichkeit des Kaisers nichts ändern; vielmehr muss es um so entschiedener ausfallen, je mehr Karl alle seine Willenskraft zur Beförderung dieser Renaissance aufbot. Aber eben weil diese Renaissance nur gemacht war, war sie von kurzer Dauer, ein Zwischenspiel, das mit der Eroberung des italischen Longobardenreiches begann und mit den karolingischen Epigonen abschlofs. Nicht als ob nach jener Zeit alle Beziehungen zwischen klassischer und deutscher Kunst aufgehört hätten: sie nahmen nur äufserlich zunächst ab, begannen dagegen gerade jetzt aus geringen Anfängen erst organisch zu erwachen, um schliesslich im 15. und 16. Jahrhundert — im Zeitalter der geistigen Wiedergeburt — zu einer wahren und vollen Renaissance auf breitester Grundlage, einer volkstümlichen Bewegung von unten her zu führen.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte erlauben von vornherein die Vermutung, dass dieser klassische Zug der karolingischen Renaissance in Deutschland auf dem Gebiete der Kunst vornehmlich da zum Durchbruch gekommen sein wird, wo der Boden noch nicht von rein nationaler Anschauung und Technik in Besitz genommen war. Die Deutschen zur Zeit Karls d. Gr. waren noch keine Baumeister oder Maler im künstlerischen Sinne dieser Wörter: die Ornamentik war die einzige nationale Kunstform. Darum baute Karl d. Gr. seine Kapelle zu Aachen nach italischem, damals für klassisch gehaltenem Muster, darum bedeckte er die Wände seiner Pfalzen mit Malereien italischen Stils, darum endlich begünstigte er die Miniaturmalerei nach italischem Vorbild. Die deutsche Ornamentik blieb von diesen Bestrebungen unmittelbar so gut wie unangetastet, denn sie beruhte auf dem künstlerischen Vermögen und dem Gesamtgeschmack der Nation, deren Tiefen die Renaissance des Hofes und der bevorzugten Klöster nur streifte. Nur unter der Voraussetzung dieser Vorgänge wird es erklärlich, dass noch bis in das 13. Jahrhundert die Reste der deutschen Bandornamentik immer und immer wieder anklingen als eine letzte Mahnung an die altnationale, nun längst von halb-fremden Schöpfungen überholte Kunstweise.

So können es nur Einzelheiten gewesen sein, welche direkt aus der karolingischen Renaissance in die deutsche Ornamentik übergangen. In der That finden sich solche Einzelheiten, bisweilen in geschickter Einordnung, meistens für sich, immer aber nur halb verstanden und der deutschen Ornamentik unbewusst und deshalb leidlich angepasst.¹⁾





¹⁾ Vgl. Tafel 11 cd, 14.

Aber die Bedeutung der karolingischen Renaissance für die deutsche Ornamentik überhaupt darf nicht in dieser unmittelbaren Aneignung einzelner Verzierungsweisen gesucht werden. Der Einfluss der klassischen Kunst auf die nationale war vielmehr ein mittelbarer, er bezog sich nicht auf Einführung bestimmter Ornamentformen, sondern auf den Geist, der aus der bisherigen Anordnung wehte. Hier forderte die klassische Kunst zur Klarheit auf und zum Maßhalten, zur sauberen Durchführung in der Technik und zur Herstellung einer gewissen, schon über die bloße Symmetrie hinausgehenden Kongruenz der Verzierung.

In diesem Sinne, in ihrer Einwirkung auf den deutschen Stil waren daher irische und klassische Ornamentik, diese sonst unverföhllichen Gegensätze, keine gegnerischen Mächte; vielmehr arbeiteten sie beide verstärkt in derselben Richtung: das Endergebnis ihres Einflusses mußte die Abklärung der deutschen Ornamentik unter Aufnahme der ihr sympathischen irischen Elemente und unter geringer Einfügung klassischer Erinnerungen sein.

In der That vermag ich das Wesen der karolingischen Initialverzierung nicht besser, als mit den eben gefagten Worten zu schildern. Es ist ein Mischstil, den man vor sich hat, aber doch ein Stil, der unter dem ihm allseits nahe gelegten Drang, sich zu sammeln und zu klären, die aufgenommenen Elemente glücklich und unzertrennlich vereinigt. Deshalb zeigt die karolingische Ornamentik nicht den völlig verschwommenen Charakter einer Übergangszeit, sondern sie tritt im ganzen fest und einheitlich auf, wie der Wille des großen Kaisers, dessen Epoche sie angehört.

Es zeigt sich das schon in der generellen Anordnung der Ornamente: sie ist stets abschließend schneidend und klar. Die früheren Stile hatten große Flächen mit Bordüren begrenzt, in deren Rahmen sich das ornamentale Leben bunt ergoß; erst in der irischen Kunst war durch das Auftreten großer ornamentierter Initialen die Fessel dieser kastenartigen Umrahmung einigermaßen gesprengt worden. Diesen Weg verfolgt die karolingische Kunst folgerichtig weiter; die Bordüren, welche bei den Iren noch gern als Zierleisten stehen bleiben, fallen jetzt ganz oder legen sich wenigstens außer allem Zusammenhang mit der Darstellung des umschlossenen Feldes als eigentlicher Rahmen um die Verzierungen der Mitte. Damit tritt der Initial ganz in den Vordergrund der Ornamentik: er wird von dieser Zeit an der eigentliche Träger der deutschen ornamentalen Phantasie, in welchem sie ihren treuesten und technisch leichtesten Ausdruck bis ins 13. Jahrhundert hinein gefunden hat. Die karolingische Kunst übertrug daher sofort und mit großer Sicherheit die bisherige allgemeine Anordnung der Ornamente auf den Initial. Der Leib des Buchstaben wurde jetzt in den Rand oder die Bordüre und einen mittleren Kern zerlegt, in dem sich fernerhin die ornamentale Entwicklung der Bandverschlingung niederließ. Mit dieser Anordnung wäre das allmähliche Versiegen der Bandornamentik entschieden gewesen, — denn der hier bewilligte Platz war für ihre Entfaltung zu klein, — wenn ihr nicht an anderer Stelle ein Zuwachs möglich geworden wäre. Bei der Umrandung der Initialen mußte es sich fragen, wie denn die Ecken der Bordüre auszustatten seien. Der Stil der Stammesepoche hatte hier Zierknöpfe hingefügt, die Iren entwickelten an solchen Stellen die ganze Kunst ihrer Spiralenzeichnung. Aber in der Spiralenzeichnung an dieser Stelle hatten sie schon einen Fortschritt gemacht, an den jetzt die karolingische Kunst anknüpfte. Indem sie die Linie als zusammengepreßtes Band behandelten, hatten sie die Bandornamentik in die Spiralenzeichnung hinübergeleitet,¹⁾ und damit den Initialen an ihren Enden einen breiten Abschluß von hoher Schönheit gegeben. Die karolingische Kunst führte nun an diesen Abschlüssen umgekehrt alles, was die Iren in Linien verwandelt hatten, wieder in die Bandornamentik hinüber, auch die ursprünglichen Spirallinien. So entstanden jene schönen Abschlüsse,²⁾ welche die Bandornamentik der Karolinger im 8. und 9. Jahrhundert ganz besonders auszeichnen und mutatis mutandis auch die folgenden ornamental Entwicklungen noch tief bis ins 12. Jahrhundert hinein beherrschen. Und indem man jetzt die Randbordüren des eigentlichen Initialkörpers als Bänder dachte, welche an den Enden der Initialen in jene Abschlüsse ausliefen, erhielt man eine einheitliche Umrandung des Ganzen, welche nach Größe und Gewicht ihrer Verzierung dem inneren Kern der Initialen mindestens ebenbürtig war.

Schon diese genaue Anordnung der großen Bezüge mußte für die Behandlung der ornamental Elemente gute Folgen haben. In der That erhob man sich auch hier zu einer höheren Auffassungsweise. Punkt und Linie sind als ornamentale Elemente fast verschwunden; namentlich fällt die Spirale weg, die Lieblingsform der irischen Kalligraphen; und wo sie ja einmal vorkommt, da erscheint sie als Bandspirale . An ihre Stelle tritt, namentlich bei den Initial-Abschlüssen, eine Form, die offenbar aus der Bandspirale entwickelt  ist, etwa , vergl. Tafel 6—11. So drängt denn alles zur Alleinherrschaft des Bandes als ornamental Elementes. Indes  ist das keine Herrschaft in der alten Form. Zur gebogenen Führung des Bandes in den Verknotungen und Verflechtungen des deutschen Stiles war die rechtwinklige Brechung der Iren getreten: die karolingische Ornamentik fügte zu diesen eckigen und wellenförmigen Bewegungen die kreisrunde. Der Fortschritt dieser Entwicklung ist einleuchtend: an die Stelle der mehr organischen Behandlung tritt immer mehr die berechnende, mathematische. Hierauf mußte schon das Schwinden der Tierornamentik führen, noch mehr vielleicht die durch klassische Studien erzeugte künstlerische Klarheit der Karolinger. Die Folge der Aufnahme kreisrunder Bandverschlingungen war jedenfalls die größere Übersichtlichkeit der Muster, die wohl gar ganz aus dem Zirkel geschlagen werden.³⁾ Und das Bedürfnis weiterer Übersichtlichkeit führte dann zur Anordnung großen parallelen und darum trotz aller Verschlingungen einheitlich verlaufenden Flechtwerks.⁴⁾ Sind hier die Einwirkungen klassischer Kunst mehr zu ahnen als sicher zu verfolgen, so darf wohl für eine weitere Vereinfachung des Bandwerks ein direkter Einfluss antiker Anschauungen angenommen werden. Bisher war das Bandwerk immer durchaus symmetrisch gestaltet worden: es lag eben der Gedanke des in sich gleichartig gestalteten Bandes zu Grunde.

¹⁾ Vgl. Tafel 3ab, 5. ²⁾ Vgl. Tafel 6—11, 14—16. ³⁾ Vgl. Tafel 11b. ⁴⁾ Vgl. Tafel 8.

Aber jetzt in der Karolinger Zeit beginnt hin und wieder der antike Gedanke des Frieses sich unterzuschieben; es treten einseitige Bandverschlingungen statt der bisherigen doppelseitigen auf,¹⁾ von denen einige gradezu als eine Art Fries betrachtet werden müssen.²⁾

So greift überall der klassisch-irische Einfluss bald mehr, bald minder deutlich in den Bestand der deutschen Bandornamentik ein; er legt ihr neue Formen und Bewegungsarten auf, und nimmt ihr damit ihre alte Naivität und Ungebundenheit. Das macht sich auch in Äußerlichkeiten bemerklich; der Raum, welchen die Bandornamentik alten Stils im Kern der Initialen beansprucht, wird immer mehr von ihr verlassen; sie verzichtet freiwillig darauf, ihn auszufüllen, und nichts anderes tritt zunächst an deren Platz. So finden sich denn an Stelle der langen Streifen und Felder, welche bisher die Bandornamentik einnahm, kleinere Rechtecke oder Quadrate oder gar Dreiecke³⁾, die Ornamentik scheint bald nicht mehr Willens, einen großen Streifen einheitlich zu beherrschen und teilt ihn deshalb womöglich in zwei verschiedene Teile, wenn er unabänderlich gegeben ist.⁴⁾ Die Folge dieses Rückzugs der Bandornamentik auf kleine Flächen mußte das immer stärkere Überwiegen der Verklammerung über die Verflechtung und Verknötung sein. Denn die beiden letzten Formen erfordern länger ausgedehnte Räume; die Verklammerung ist dagegen von vornherein auf zentral angelegte Flächen, Dreiecke, Vierecke, höchstens Rechtecke mit möglichst gleichlangen Seiten angewiesen.⁵⁾

Es läßt sich nicht verkennen, daß diese Entwicklung auf ein Zusammenschrumpfen des eigentlichen Lebens in der Bandornamentik hinauslief. Die Verklammerung war nur als eine einzige und zwar nebenfächliche Anordnungsform dieser Ornamentik denkbar, wo sie überwog, da war die freie Bewegung des Stils gehemmt und der erste Anlaß zu seinem Verfall gegeben. Damit zeigt die Entwicklung des karolingischen Stils die eigentümliche Tatsache, daß die Bandornamentik, nachdem sie kaum die weitere Ausbildung zur körperlichen Tierornamentik glücklich überwunden zu haben schien, nun der klaren Verständlichkeit einer neuen klassischen Anschauungsweise zum Opfer fallen mußte. Indes trat dieser Verfall nicht jäh ein, halten sich doch sogar noch Reste der alten Tierornamentik. Natürlich nur in den Köpfen, und darum nur selten und nur am Abschluß der Initialen, d. h. dem einzigen Punkte, wo jetzt überhaupt noch eine ornamentale Form ohne in sich selbst zurückzulaufen endete. Aber die karolingischen Tierköpfe sind nicht mehr von jenen allgemeinen Formen der deutschen Ornamentik der Stammeszeit, sie sind sogar noch individualistischer gezeichnet, als die des irischen Stils. Im übrigen lehnen sie sich an die Ausgestaltungen des irischen Stils in freier Weise an: der Hundekopf wie der lange Kopf läßt sich in seinen Grundformen wieder erkennen.⁶⁾ Aber je konkreter man die Tierköpfe dachte, um so mehr entschädigte man sich in dem Beiwerk des Kopfes für die verlorene Phantastik. Die Ohren des Kopfes wurden zu Krönchen, die Zunge ist aufs künstlichste verschnörkelt. Gerade hier tritt die Verdrängung der Tierornamentik durch die Bandornamentik im letzten Höhepunkt des Kampfes vor die Augen des Beschauers: in jenen neuerdings umgestalteten Teilen des Kopfes, in Krone und Zunge hat die Bandornamentik den Kopf ergriffen und beutet ihre ornamentale Überlegenheit durch weitgeschweifige Verzierungen aus.⁷⁾ Das Ende ist leicht vorauszusehen; die Bandornamentik wird von Krone und Zunge aus den Kopf angreifen und verschlingen: damit ist der letzte Rest der Tierornamentik der deutschen Stammesepoche beseitigt.⁸⁾

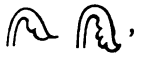


Aber schon drohte der siegenden Bandornamentik der Untergang. Es ist gezeigt, wie sie innerlich und äußerlich an Gehalt und Ausdehnung abnahm; es war unmöglich, daß sie noch auf lange die Grundlage eines noch wesentlich ornamentalen Kunstlebens bildete. Schon drängte hinter ihr, zunächst nur in leisen Vorböten, eine neue Entwicklung her, welche die ganze Summe der ornamentalen Erfahrungen in der Karolingerzeit zu einem neuen Stil zusammenfassen wird: zur Pflanzenornamentik.

Die Frage nach der Entfaltung der Pflanzenornamentik des frühen Mittelalters führt auf eins der interessantesten Probleme unserer Kunstgeschichte, denn diese Pflanzenornamentik leitete zweifellos eine neue Epoche in dem künstlerischen Empfinden der Nation ein. Bisher hatte man sich des stummen Spiels mathematischer Elemente für die Ornamentik bedient, nur durch die eigenartige Anordnung derselben war man zur Tierornamentik gekommen. Die Tierornamentik war nur ein Zwischenreich, die Verzierung in Punkt, Linie und Band ist das Dauernde bis tief in die Karolingerepoche hinein. Aber jetzt war die deutsche Anschauungskraft künstlerisch bis zu einem Grade gewachsen, dem die Verarbeitung toter Elemente nicht mehr genügte: sie wandte sich an das Leben, an die Organismen. Hier mußte sich die Pflanzenwelt dem Verständnis am ehesten öffnen, ihre äußere Erscheinung ist einfacher als die der Tierwelt, ist dauernd ewig und unwandelbar und daher leichter im Bild wiederzugeben, als die wechselnden Bewegungsformen des Tieres.⁹⁾

Es darf nicht wundern, wenn diese künstlerische Bewältigung der Pflanzenwelt sich zunächst ornamental äußert: das erscheint als der gesetzmäßige Gang jeder neuen künstlerischen Anschauungsform. Die Nationen erhalten, so scheint es, die sinnlichen Eindrücke zuerst nur in ihren äußersten Umrissen, und sie reproduzieren folglich diese Eindrücke, indem sie die sinnlichen Erscheinungen verallgemeinern. Verallgemeinert man aber eine sinnliche Erscheinung in künstlerischer Wiedergabe, so entsteht das Ornament. Das Ornament in diesem Sinne ist somit an keinen besonderen Gegenstand zur Reproduktion gebunden; man kann alles ornamentieren: leblose Dinge, Pflanzen, Tiere, Menschen, ja ganze Szenen und Landschaften. Und der Entwicklungsgang der Kunst wird dann der sein, daß man von der Ornamentierung einer neu gewonnenen künstlerischen Anschauungsform zu ihrer individualistischen — oder was hier dasselbe sagt, naturalistischen — Darstellungsweise fortschreitet. So folgt auf die Pflanzenornamentik der romanischen Initialen

¹⁾ Vgl. Tafel 9. ²⁾ S. Tafel 9c, 9r und vgl. dazu Tafel 11d. ³⁾ Vgl. Tafel 8, 10, 12a, 14, 15. ⁴⁾ Vgl. Tafel 11b. ⁵⁾ Vgl. Tafel 8 Mitte, 9fs, 10, 12a. ⁶⁾ Vgl. Tafel 10, 11, 13, 15. ⁷⁾ Vgl. Tafel 10, 11ac. ⁸⁾ Der Tierkopf auf Tafel 18b leitet schon, unter bloßen Reminiszenzen an die karolingische Zeit, in die spätere Tierornamentik über. ⁹⁾ Vgl. J. Grimm, Über Frauennamen aus Blumen, Kl. Schriften II.

der wunderbar farbenbunte Blumentepich der gotischen Schildei; so auf die ornamentierte Landschaft des 13. bis 14. Jahrhunderts der Übergang des 15. Jahrhunderts zu der vollen Entwicklung der Landschaftsmalerei im Reformationszeitalter. Hält man an diesem allgemeinen Entwicklungsgezet fest, so kann nur noch die Reihenfolge einer Untersuchung unterliegen, nach welcher die sinnlichen Erscheinungen in das künstlerische Schaffen der Nation eintreten. Dafs hier das Gezet des Fortschrittes vom leichter Fasslichen zum schwerer Verständlichen gewahrt ist, beweist der allgemeine Entwicklungsgang der Künste: überall findet man vor der Landschaftsmalerei mit ihren unendlichen Fernen die Szenenmalerei mit ihren räumlich engeren Bezügen ausgebildet, und stets liegt vor der szenischen Malerei eine Epoche der statuarischen Auffassung des Einzelmenschen. Man wird deshalb von vornherein von der Præsumtion ausgehen dürfen, dafs auch in den niedrigeren Kulturstufen die künstlerische Entwicklung eines Volkes diesem Gezet gefolgt sein wird. Ist dies der Fall, so begreift es sich, von wie grofser Wichtigkeit für die Geschichte der deutschen Kunst der Augenblick sein mufs, in welchem an die Stelle von noch sehr ursprünglichen Gestaltungsformen zum ersten Male das ornamentale Verständnis des Organischen im Pflanzenreich tritt.¹⁾

In der That gewährt es, auch abgesehen von diesen allgemeinen Gesichtspunkten, einen hohen Reiz, das Entstehen der Pflanzenornamentik in der Karolingerzeit zu beobachten. In frühkarolingischer Zeit trifft man kaum ein anderes pflanzliches Element regelmäfsig in der Ornamentik, als Knospe und Blatt. Das Blatt war schon der Ornamentik der Stammesepoche nicht ganz und gar fremd, obgleich es nur spielend und unverstanden zur Verzierung eines ornamentalen Punktes verwandt wurde. Zudem konnte man an die Spuren einer Pflanzenornamentik bei den Iren anknüpfen; hier gab es Blumen und Rosetten, wenn auch spärlich, und wirklich sind diese Elemente verstreut in den karolingischen Stil übergegangen. Indes im ganzen verschmäht die deutsche Entwicklung diesen Weg; sie bricht sich in eigener Kraft ihre Bahn. Schon früh erscheinen Knospen an sonst kahlen Initialen; aus jeder Ecke, jedem Winkel, den sonst eine glotzende Tiermaske einnahm, tritt jetzt der Keim der neuen Ornamentik.²⁾ Diese Knospen oder Augen treten nun von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer häufiger aus den dünnen Wurzeln oder Bäumen der Initialen heraus, meist stehen sie zu zwei oder drei nebeneinander.³⁾ Und neben der Knospe entwickelt sich das Blatt, nicht von oben herab und platt angesehen, wie bei den Iren, sondern in jener profilierten Darstellung, welche später die deutsche Pflanzenornamentik beherrscht hat. Dieses profilierte Blatt entspringt jetzt jedem Ende der Bandverschlingungen und verdrängt den Tierkopf endgiltig von dieser feiner klassischen Stelle. Die ursprünglichen Formen des Blattes sind etwa: , oder gruppiert: , vgl. Tafel 10, 12b. Neben dem Blatte entwickelt sich dann der erste ornamentale Versuch einer Pflanzendarstellung in der Lilienform , vgl. Tafel 6, aus welcher sich dann durch Verdoppelung und weitere Vervielfachung der gegenüberstehenden Blätter die volle ornamentale Pflanze, auch wohl schon mit Blüte, entwickelt.⁴⁾

Indes sind alle diese Formen noch nicht fest und unverbrüchlich, und wie stets in Zeiten neuer Stilentwicklung, begegnet man neben den embryonalen Typen der späteren Blütezeit rohen, naturalistischen Versuchen, welche mit ungeschickter Hand und halbblindem Auge die Natur abzuschreiben suchen.⁵⁾ So kam es, dafs die karolingische Entwicklung keineswegs besonders glatt und ruhig verlief; vielmehr gewahrt man das wogende Gähren vieler stilistischer Elemente im buntesten Durch- und Nebeneinander, und nur die besten Überreste der Epoche hinterlassen einen ganz harmonischen Eindruck. Wurde es doch in dieser Zeit sogar versucht, die alte Tierornamentik unter der Anlehnung an christliche Symbole, namentlich den Fisch und den Vogel (Tauben), noch einmal wenigstens in kleineren Initialen aufleben zu lassen.⁶⁾ Es geschah das mit Anlehnung an den irischen Stil, wie schon die meist vorhandenen ornamentalen Tupfen um die Konturen zeigen, und zwar zunächst mit nicht geringem Erfolge: denn diese Formen waren einfach, sie handhabten sich leicht und hatten an sich schon viel Typisches. Aber auch diese geringe Gegenwirkung der untergehenden Geschmackrichtung wurde von der Pflanzenornamentik rasch beseitigt, überall, an den Schwanz des Vogels und Fisches, an die Klauen des Vogels setzen sich pflanzliche Ornamente an und führten schliesslich, da eine volle Umbildung nicht möglich war, spätestens in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts das spurlose Verschwinden dieser Initialgruppe herbei. — So sprachen denn alle Anzeichen für eine günstige Entwicklung der Pflanzenornamentik. Und der Karolingerzeit darf nachgerühmt werden, dafs sie unter gewifs nicht geringer Gährung aller heimischen Kunstanschauungen wie unter dem Einflufs irischer und klassischer Kunstübung sich zur Selbständigkeit jener neuen Ornamentik durchgerungen hat, welche dem höher gestiegenen künstlerischen Empfinden Ausdruck verlieh und in den ersten Jahren des Mittelalters eine Blüte der Verzierungskunst zeitigte, die später nie wieder erreicht ward.

¹⁾ Man wird bemerken, dafs ich mit diesen Ausführungen namentlich den Ansichten von S. Müller entgegenzutreten suche. Durch Müllers ganzes Buch geht die Ansicht von der Priorität der Tierornamentik vor der Bandornamentik: von diesem Gesichtspunkte aus disponiert und datiert er. Allein einen Beweis für diese Methode, sei es aus allgemeinen Entwicklungsepochen, sei es aus dem beispieleweisen Hinweis auf irgendeine nationale Kunst hat er nicht erbracht. Sehr begreiflich: bei seinem Ausgehen von der nordischen Kunst, welcher er die übrigen europäischen Stile nur anreicht, hat ihm der Gedanke ganz fern gelegen, dafs diese generelle Behauptung etwa falsch sein könne. Dafs bei dem Festhalten an Müllers Ansichten der Entwicklungsgang der deutschen Kunst je klargestellt werde, ist freilich nicht zu hoffen. Die Entwicklung der deutschen Ornamentik, wie ich sie auffasse, ist aber nicht ohne frühere Parallele. Es giebt in der Sprache eine Art des Einkleidens und Einbildens von ästhetischen Empfindungen in sinnliche Formen, welche vor der Entwicklung jeder Kunst schon reich entfaltet ist. Da ist es nun von Wichtigkeit zu sehen, wie im sprachlichen Prozeß der Namengebung ebenfalls die Pflanzen vor den Tieren in den Gesichtskreis der Deutschen getreten sind; vor der Epoche der aus Tierbezeichnungen geformten Frauennamen hat eine andere gelegen, wo zur Namengebung namentlich die Pflanzenwelt benutzt wurde, vgl. Weinhold, Deutsche Frauen im Mittelalter, S. 10; J. Grimm, Deutsche Mythologie, 1015. Dafs hier in der That eine parallele Entwicklung vorliegt, beweisen die späteren von Tieren hergenommenen Frauennamen, in welchen durchweg die Tiere der späteren deutschen Tierornamentik, der Schwan, die Schlange, der Wolf, der Bär und der Eber, eine Rolle spielen; f. Weinhold a. a. O. ²⁾ Vgl. z. B. Tafel 6, das B. ³⁾ Vgl. Tafel 10, rechter Balken; Tafel 11b unten, Tafel 17a—m. ⁴⁾ Vgl. Tafel 12c, 15. ⁵⁾ Vgl. Tafel 12a unten. ⁶⁾ Vgl. Tafel 12g, 17o.q.

III.

DIE PFLANZENORNAMENTIK DER DEUTSCHEN KAISERZEIT UND DIE KALLIGRAPHIE DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS.



Ähnlich wie der Lehrer seine Schüler zur Selbständigkeit des Lebens heranzubildet, so hatte der große Kaiser die eben im Werden begriffenen Nationen des Abendlandes zum letzten Male in seinem Universalreiche versammelt, ihre gegenseitigen Bedürfnisse vermittelt und sie so zur eigenständigen Nationalität vorbereitet und erzogen. Mit dem Schluß des 9. Jahrhunderts traten die Nationen dann unter dem Zusammenbruch des karolingischen Reiches in ihr Sonderleben ein. Die deutsche, homogener, weil weniger gemischten Blutes wie die andern, war am frühesten geeint und gekräftigt; indem sie ihre so rasch erworbene Einheit nach außen bethätigte, erwarb sie die Kaiserkrone und gefiel sich in der historischen Fiktion des alten Universalstaates der Römer und Karolinger. Drei Jahrhunderte, unter Ottonen Saliern und Staufern, wohnte dieser idealen Anschauung eine Kraft inne, welche für das politische Leben und die Kulturentfaltung unseres Volkes von maßgebender Bedeutung war; es ist die deutsche Kaiserzeit im eigentlichen Sinne.

Die Künste dieser Zeit werden von der Architektur angeführt; diese gab der Plastik wie der Malerei die allgemeine Richtung. Noch in der Karolingerzeit hatte die nationale Kunstanschauung einen Ausdruck nur im Ornament gefunden; nur die höchsten Schichten des Volkes genossen von den Schätzen einer fremden, unendlich überlegenen Kunstentwicklung. Aber diese Kunstentwicklung der Antike griff allmählich mit der Architektur um so tiefer in das deutsche Volksleben ein, je mehr sich die Kirche in Deutschland heimisch machte und je reicher ihre Institute wurden. Unqualifizierte Arbeitskraft, wie sie zu Rohbauten auch von den gewaltigsten Dimensionen ausgereicht hätte, stand den Kirchen und Klöstern in den Händen ihrer Unfreien und Hörigen genugsam zu Gebote, und auch die qualifizierte Arbeit des Architekten und Bildhauers fand sich entweder selbst bei den Mitgliedern der kirchlichen Genossenschaften vor, oder konnte infolge des immer rascheren Steigens der Natureinnahmen immer leichter beschafft werden. Daher wird die deutsche Kaiserzeit in der Kunstgeschichte durch eine von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gesteigerte Bauthätigkeit gekennzeichnet, unter deren Einflusse sich der romanische Stil in merkwürdig raschem Wachstum entwickelte. Und als der romanische Stil in eigener Formenüberfülle zu ersterben begann, da erlebte es die Mitte des 13. Jahrhunderts, daß unmittelbar hinter den erlöschenden romanischen Kunstanschauungen ein neuer Stil in voller Abgeschlossenheit in sich fertig und durchgebildet auftauchte: der Kölner Dom steht mit an der Spitze der gotischen Architektur in Deutschland. Erst am Schluß des 13. Jahrhunderts ließ diese merkwürdige Gunst der architektonischen Entwicklung nach, als infolge der volkswirtschaftlichen Revolution der Stauferzeit alle aristokratischen Mächte, vor allem die Kirche, wirtschaftlich verfielen und an ihre Stelle der Bürgerstand trat, welcher dann eine neue Gotik mit weniger folgerichtigem Verlauf entfaltete.

Diese Ruhe und Stätigkeit der Architekturentwicklung vom 10. bis 13. Jahrhundert ist für die Geschichte des Ornamentes in dieser Zeit vor allem beachtenswert; ihre bedeutame Wirkung bestand darin, daß gegenüber den Fortschritten der karolingischen Ornamentik kein Widerstreit des schon zurückgedrängten nationalen Geschmacks eintrat, sondern vielmehr die weitere Entfaltung im Sinne der karolingischen Anfänge gewährleistet wurde.

Damit war denn die altdeutsche Bandornamentik unwiderruflich dem Untergange geweiht. Schon im 9. Jahrhundert mehrten sich die Spuren des Verfalles, im 10. Jahrhundert ist die Bandornamentik veraltet und höchstens noch Notbehelf, das 12. Jahrhundert kennt sie nicht mehr, wie sich aus den wunderlichen Nachbildungen früherer karolingischer Initialen in einer Kölner Handschrift ergibt.¹⁾

¹⁾ Vgl. Tafel 18efg.

Zuerst verfällt das Bandornament innerhalb der Initialbordüren; es verroht, der Gedanke, es zu durchschneiden und durcheinander zu flechten tritt auf, vgl. Tafel 16; schließlich bildet es nur noch ein unverstandenes Gemisch von Punkten und Strichen. Und diese Striche, bei denen anfangs wenigstens noch die runde Form an das Gefchmeidige des Bandes erinnert,¹⁾ werden bald sämtlich in Winkeln gebrochen;²⁾ die Felder, auf denen diese geringen Überreste sich befinden, werden immer kleiner, endlich bieten sie nicht einmal für die Striche mehr Raum und bleiben völlig schmucklos.³⁾

Nicht viel besser ergeht es der bisherigen karolingischen Ausbildung der Initial-Bordüre. Ihre Abschlüsse an den beiden Enden des Buchstabens waren stets besonders betont worden, hier hatte sich auch in später Zeit noch einmal die letzte Kraft der Bandornamentik entfaltet. Aber auch hier kommen jetzt immer deutlichere Spuren der Pflanzenornamentik zum Vorschein, sei es nur in einzelnen kleinen Formen,⁴⁾ sei es, daß der ganze Abschluß in der Richtung auf die Pflanzenornamentik hin abgeändert wird.⁵⁾ Und wo der bänderreiche Abschluß beibehalten wird, da erfährt er doch Abwandlungen, namentlich häufig eine durch keine Notwendigkeit motivierte Brechung seiner Bänder in Eßelsrückenform⁶⁾ im mittleren Balken unten und oben, oder er wird als Abschluß gar nicht mehr verstanden, sondern durch andere neue Glieder verlängert.⁷⁾ Wie am Abschluß so litt aber die Bordüre auch im Kern der Initialen; da wird sie bald durch Rosetten und Medaillons unterbrochen,⁸⁾ bald wird sie direkt in den Leib des Buchstaben vermittelt einer bisher ungewohnten Ausbildung der Bandornamentik hineingezogen.⁹⁾ Und weil die mittlere Fläche, welche von ihr umrahmt wird, stets bedeutungsloser und leerer erscheint, so sucht man sich dadurch zu helfen, daß man die Randbordüre immer mehr verbreitert. Schließlich wird sie auf diese Weise dick und ungefügg, Mängel, welche ihre jetzt eintretende Vergoldung nur sehr mäßig zu heben weiß.¹⁰⁾

Durch alle diese Umformungen war die alte Bandornamentik dem neuen Pflanzenstil etwas mundgerechter gemacht; es war auf diese Weise ein Synkretismus ermöglicht, durch welchen sich einige Formen der früheren Kunstweise noch lange, bis an den Schluß des 13. Jahrhunderts, erhalten haben.¹¹⁾ Aber sie führten kein eigenes Leben mehr, sie waren nur noch geduldet. Denn an Stelle der Linear- und Bandornamentik tritt jetzt die Pflanzenornamentik in ihre vollste und schönste Erscheinung.

Freilich ist die Pflanzenornamentik des 10. und 11. Jahrhunderts keineswegs etwas vollständig neues, wie dies wohl auf den ersten Blick erscheinen kann. Wie es das Wesen jeder neu aufkommenden Verzierungsweise ist, sich zunächst nur in Einzelheiten bestimmten Charakters zu äußern, ohne direkt den konstruktiven Zusammenhang des verzierten Gegenstandes anzugreifen, so war es auch jetzt beim Aufkommen des Pflanzenornamentes der Fall. Die aus der ältesten deutschen Ornamentik herübergenommene Umrandung des Initialkörpers blieb auch jetzt bestehen: die Randbordüre ist für jeden Initial der Pflanzenornamentik bis zu deren Ersterben in der neuen kalligraphischen Kunst der Stauferzeit ein unabweisliches Erfordernis. Ja, diese Randbordüre wurde sogar mehr als je betont, sie wurde breiter, man kann sie jetzt als das Gerüst, als die Balken des Initialen bezeichnen. Namentlich seit dem 12. Jahrhundert wurde sie außerdem mit allem Schmelz der neuen lebendigeren Farben ausgestattet, ursprünglich meist golden oder etwas später auch silbern und mit mennigroten Konturen umzogen. erstrahlt sie seitdem mit Vorliebe in glänzend roten und grünen, wohl auch gelben und purpurnen Tinten. Der Grund dafür, die Randbordüre so in den Vordergrund zu rücken, ja sie geradezu als den eigentlich künstlerischen Bestandteil des Initialen auszugestalten, lag in der Verlegenheit, in welcher sich die Pflanzenornamentik gegenüber den umschlossenen Feldern befand. Bisher waren diese mit den Windungen der Bandornamentik gefüllt worden; es zeugt schon von einer gewissen Ratlosigkeit, wenn man diesen Schmuck zunächst auch in der ganz ausgebildeten Pflanzenornamentik hier und da beibehält.¹²⁾ Verzierungsversuche mit pflanzlichen Elementen, der Lilie, Doppellilie und kombinierten Doppellilie, finden sich daneben nur äußerst selten und nur in der frühesten Zeit;¹³⁾ in der That war das ein verzweifelter Ausweg, der von keiner erfolgreichen Dauer sein konnte. So blieb denn zunächst nichts weiter übrig, als den Raum zwischen den Randbordüren leer zu lassen und so viel als möglich zu verengen. Darum wird jetzt die Randbordüre auf jeder Seite des umschlossenen Raumes stärker gebildet, sie erhält Festigkeit durch Vergoldung und starke Betonung ihrer Konturen und wird zum Balken. Bald verengt sich der mittlere Raum auf ein Minimum, oft schrumpft er geradezu zu einem starken, im 10. Jahrhundert immer mennigroten Strich zusammen, der indes stets noch beide Balken genau trennt;¹⁴⁾ erst im 13. Jahrhundert, ganz am Schlusse dieser Entwicklung, verflüchtigt er sich zu einem bloßen Schatten in der Mitte beider Balken.¹⁵⁾ Wo indes die beiden Balken nicht so nahe zusammentreten, da sucht man sich wohl durch intensive Färbung des mittleren Raumes in lebhaften Farben, etwa in Gelb,¹⁶⁾ oder durch farbige Punktierung¹⁷⁾ zu helfen; erst ganz allmählich kommt man auch zu einer ornamentalen Füllung dieser Felder. Die früheste Aushilfe, auf welche man dabei im 10. und allenfalls noch im 11. Jahrhundert verfiel, besteht in der ornamentalen Auflösung des einen Balkens, der dann durch das leere Feld in der Mitte geführt wird.¹⁸⁾ Es liegt auf der Hand, daß auch diese Verzierung nur ein Notbehelf ist; eine wirkliche Verarbeitung des mittleren Feldes im Sinne der Pflanzenornamentik tritt erst sehr spät ein, etwa mit dem Beginne des 12. Jahrhunderts. Die ersten Spuren derselben, welche ich kenne, finden sich auf den kleinen Initialen B, Q und M der


¹⁾ Vgl. Tafel 14 im S. ²⁾ Vgl. Tafel 18d. ³⁾ Vgl. Tafel 18abc. Das füllende Ornament auf Tafel 18c (R) gehört erst der Gotik an.

⁴⁾ Vgl. Tafel 14 das D. ⁵⁾ Vgl. Tafel 14 das S, Tafel 15c das E. ⁶⁾ Vgl. Tafel 15a, Tafel 16. ⁷⁾ So Tafel 15c. ⁸⁾ Vgl. Tafel 14 und 15.

⁹⁾ Vgl. Tafel 15a, 18b. ¹⁰⁾ So Tafel 18d. ¹¹⁾ Vgl. Tafel 21, 23, 27b, 28cd, 29b, 37. ¹²⁾ Vgl. Tafel 20b, 23. ¹³⁾ Vgl. Tafel 19, 20a. ¹⁴⁾ Vgl.

Tafel 25 h und Tafel 26 P. ¹⁵⁾ Vgl. Tafel 35. ¹⁶⁾ So Tafel 27a. ¹⁷⁾ So Tafel 37. ¹⁸⁾ Vgl. Tafel 25 L, 26 N, Q, T. In den Tafeln 24—27 ist ein thunlichst vollständiges Alphabet aus dem berühmten Codex Epternacensis zu Gotha wiedergegeben. Leider ist bei der Reproduktion ein D auf Tafel 24 umgestellt und der Buchstabe S der Tafel 22 auf Tafel 26 wiederholt worden: Versehen, die sich durch bloße Korrektur nicht beseitigen ließen.

Tafel 29cde. Hier ist eine Ausfüllung des mittleren Raumes durch ornamentale Keime erstrebt, welche aus den inneren Seiten der Balken gegenständig zu einander und wechselseitig empor sprossen. Diese Verzierung verschwindet nun nicht wieder, mit den mannigfachsten Abänderungen, bald als alternierendes Sprossen- und Blattwerk, bald als krautartig aus dem Abschluß der Initialen hervorstachende Masse findet sie sich bis hinein ins 14. Jahrhundert.¹⁾ Und neben dieser Füllung bildete die spätere Epoche der Pflanzenornamentik im 13. Jahrhundert von ganz anderen Gesichtspunkten her noch eine letzte Verzierungsweise der Felder aus. Schon früh war man dazu gekommen, die beiden Balken mit Spangen zu umfassen, — ich werde bald darüber genauer sprechen, — diese Spangen wurden nun im Verlaufe des Stils immer breiter und behaglicher gebildet, schließlich umspannen sie geradezu den größten Teil der Balken und breiten einen wohlthuenden Schleier über das unangenehme karolingische Erbe des Mittelfeldes, das die Pflanzenornamentik künstlerisch nie ganz bewältigt hat.²⁾

Konnte man indes dies Mittelfeld nicht verzieren, so ist man wenigstens schon sehr früh darauf ausgegangen, es zu teilen. Das Einfachste war hier eine Verbindung der beiden Initialbalken durch vermittelnde Stege; meist werden sie in der Form von Bausch und Bogen  angebracht.³⁾ Das mußte dazu auffordern, diese medaillonartige Form im Sinne eines wirklichen Medaillons oder einer Rosette durchzubilden. In diese Richtung hatte schon die spätkarolingische Kunst gewiesen, welche auf solchen Rosetten namentlich klassischen Erinnerungen nachging:⁴⁾ das 10. bis 13. Jahrhundert nahm sie immer wieder wenn auch nur vereinzelt auf.⁵⁾ Es begreift sich sehr wohl, warum diese Rosetten nur zerstreut und mit Vorsicht angewandt worden sind; sie passen nicht zum Stil, sie entwachsen ihm nicht organisch, sie scheinen nur aufgesteckt, ein Verlegenheitsbehelf, der für sich nicht einmal die praktische Notwendigkeit anführen kann, wie etwa die Zierknöpfe in der Ornamentik der Stammeszeit. Man fühlte das auch im 10. Jahrhundert, und darum griff man schon in dieser Frühzeit des Pflanzenstils zu einem sonderbaren Auskunftsmittel, zu welchem die Verbindung von Steg und Rosette auf Tafel 27c den Übergang bildet. Man führte nämlich einen schon in dem pflanzlichen Ornament des Initialen vorhandenen Teil an die Stelle der einstigen Rosette und liefs ihn hier in eine medaillonartige Blüte oder Blattentwicklung verlaufen, meist unter Beibehaltung der Stege zu beiden Seiten.⁶⁾

Auf diese Weise war denn in der That ein Weg gefunden, auf dem der Mangel einer Ornamentierung des Mittelfeldes verdeckt wurde; wohl oder übel hatte man sich mit diesem konstruktiven Teil des Initialen abgefunden. Mit um so größerem Nachdruck aber warf sich die neue Ornamentik jetzt auf die Balken. Nichts kann den Gegensatz der deutschen Verzierungsweise in der Zeit der Stämme und in der Kaiserzeit des früheren Mittelalters besser bezeichnen, als dieser Umschwung der Entwicklung: früher ein wahlloses und wechselvolles ornamentales Leben, aber ohne künstlerische Selbstbeherrschung, nur durch das mechanische Mittel der Randbordüre in seinem freien Erguß begrenzt und gehalten; jetzt dagegen die Selbstbefreiung von diesen umschließenden Schranken, und die Ausbildung der einstigen Fesseln zu einer neuen Verzierungsweise von edlem Maß und vollendeter Selbständigkeit.

Der Reiz dieser neuen Ornamentik beruht nicht zum geringsten in der außerordentlich freien konstruktiven Behandlung der Initialbalken, welche entweder als Einzelstämme aufgefäst werden, denen in wechselnden Formen bald Keime, bald Blätter und volle ornamentale Zweige entsprossen, oder aber auch sich zu einem mächtigen Gesamtstamme verbinden, der bei allem Wandel der Verzierungen doch den Leib des Initialen voll und ganz hervortreten läßt. Dieses Zusammentreten der beiden Initialbalken zu einem Stamme findet sich schon früh, es war bis auf einen gewissen Grad in der Form einiger Buchstaben von vorn herein gegeben. Da wo in der Majuskel Kapitalen wie Uncialen dünnere Züge zeigten, z. B. in den Schäften des N und in Schaft und Schenkel des kapitalen, wie in den Bäuchen des uncialen M, hatte die frühere ornamentale Entwicklung diese Züge entweder selten stark ausgestaltet oder meistens dünn, im wesentlichen in ihrer graphischen Reinheit belassen. Das war jetzt nach der Ausbildung der Randbordüre zum Balken nicht mehr möglich; jetzt konnten jene dünnen Züge nur dadurch bezeichnet werden, daß man sie mit einem Balken wiedergab im Gegensatz zu dem Doppelbalken der Grundzüge. Wo daher ein dünner Zug in einen Grundzug verlief, da mußte sich der einfache Balken erst verdicken, und sich dann in einen Doppelbalken mit zwischenliegendem dünnen Feld auflösen. Damit war schon paläographisch ein allmähliches An- und Abschwollen des Initialleibes und demgemäß eine wiederholte Trennung und Vereinigung der Initialbalken geboten: sie fast stets mit Geschmack durchgeführt zu haben, ist ein besonderes Merkmal der schönen Zeit der Pflanzenornamentik im 10. und wieder im 12. Jahrhundert. Und schon früh bezeichnete man diese Trennung nicht ohne besonderes ornamentales Glied; gerade da, wo der Leib des Initialen zu zerfallen schien, wurde die Betonung seines Zusammenhanges zur Forderung eines durchgebildeten ornamentalen Geschmacks. So kam man dazu, kurz vor der Trennung den Gesamtstamm durch ein umgelegtes Band noch einmal als einheitlich hinzustellen und doch zugleich die Möglichkeit der Trennung zu motivieren, vgl. Tafel 21abc und weiter fast regelmäßig. Aber bald wurden diese Bänder entsprechend der Pflanzenornamentik als Knospen gefaßt, aus denen die doppelten Balken entsprossen, schon am Ende des 10. Jahrhunderts tritt diese Umformung ab und zu ein.⁷⁾ Und mit dem 12. Jahrhundert bricht sich noch eine neue Auffassung Bahn. Damals war das Pflanzenornament voll ausgebildet, man strebte nur noch nach reicheren Fassungen und einer Verbindung mit neuen ornamental Elementen. Neben den auftauchenden Tieren, von denen bald zu sprechen ist, treten die Gegenstände des mittelalterlichen Luxus, Ringe und Borten, in die Ornamentik ein; die letzteren aber liefsen sich sehr wohl statt der früheren Bänder und Knospen verwerten. Der Ring tritt in dieser Funktion seltener auf, häufiger dagegen und in immer kostbarer Ausbildung die Borte.⁸⁾

¹⁾ Vgl. Tafel 31cd, 35 am obern Initialabschluß, 41d, 38e. ²⁾ Vgl. Tafel 31 das C. ³⁾ Vgl. Tafel 21a, 22ab, 24 passim. ⁴⁾ Vgl. Tafel 14 und 15. ⁵⁾ Vgl. Tafel 20, 22b, 28a, 34a, 38a. ⁶⁾ Vgl. Tafel 21b, 24 B D, 29b, 30b. ⁷⁾ Vgl. Tafel 27bc, 28a. ⁸⁾ Vgl. Tafel 31c, 32 T, — 31abde, 32 N E C, 35.

Bezeichnend und rühmend bleibt innerhalb dieser ganzen Entwicklung, daß die ursprüngliche Doppelteilung des Initialkörpers in zwei Balken trotz der häufigen Vereinigung derselben dem künstlerischen Gedächtnis des früheren Mittelalters nie entfallen ist; stets ist man dabei geblieben, diesen Körper sich pflanzlich, organisch und deshalb nur in der Länge teilbar zu denken. Zwar treten ab und zu Versuche auf, den ungeteilten Körper in einer Art von Schachbrettmuster treppenartig zu ornamentieren,¹⁾ aber diese Versuche sind selten und lassen doch die Längsteilung nicht gänzlich vermessen. Auf diese Weise wurde eine Klippe vermieden, an welcher der kalligraphische Initial der Gotik mit seiner unschönen Teilung des Initialkörpers von Anbeginn gescheitert ist. Dagegen wurden die Balken des Initials der Pflanzenornamentik von Jahrhundert zu Jahrhundert dünner und schlanker, schließlich aber sperrig, unzusammenhängend und deshalb trotz aller Verwicklung des umgebenden Blattwerks unübersichtlich und häßlich.²⁾ Es ist dieselbe Entwicklung, welche sich immer wieder in allen äußeren Formen der Poesie wie der bildenden Künste verfolgen läßt; auf eine höchste Epoche gefunder und maßvoll abgerundeter Formen folgt eine Periode gemachter Feinheit und raffinierter Zierlichkeit, welche mit dem vollen Verfall der stilistischen Elemente endet. —

Fast ebenso schwer, wie die Eingliederung der karolingischen Mittelfelder fiel der neuen Pflanzenornamentik die Verarbeitung des schönen karolingischen Initialenabschlusses: gerade in diesem Punkte hallte der allgemeine Charakter der Bandornamentik, ja bisweilen sogar die unverhüllte Form derselben laut bis in die spätesten Jahre der deutschen Kaiserzeit nach. Der karolingische Abschluß hatte darauf beruht, daß die beiden Randbordüren sich als freigewordene Bänder mannigfach verschlangen und durchkreuzten; es war die Bandornamentik in ihrer schönsten Ausbildung, welche unter nur geringer Anlehnung an die noch frühere Spiralenverzierung hier geherrscht hatte. Bezeichnend war für diese Entwicklung des Abschlusses der Ausgang von zwei getrennten Randbordüren gewesen: an dieser Grundlage hält auch die Pflanzenornamentik auf lange hin überwiegend fest, ja sie behält zunächst einfach den karolingischen Bandabschluß bald mit, bald ohne Tierköpfe bei.³⁾ Und als man ihn verläßt, da hat man in der ersten Zeit keine neue ornamentale Ausbildung an seine Stelle zu setzen; ein einfacher geradliniger Abschluß, wie ihn die paläographischen Merkmale der Maiuskel des 10. und 11. Jahrhunderts bedingen, mußte vorläufig genügen;⁴⁾ erst mit dem 12. Jahrhundert findet sich eine geschweifte Abart dieses Schlusses, die in ihrer vollendeten Form schüchterne aber doch sichere Ansätze einer pflanzlichen Behandlung zeigt.⁵⁾

Indes hatte sich doch schon seit dem 12. Jahrhundert unter gänzlicher Verwerfung der karolingischen Formen die Pflanzenornamentik an wenigstens einer Ecke, meist der äußeren des rein graphischen Initial-Abschlusses eingenistet. Hier setzten sich leicht herzförmige Blätter an, die sich in größere pflanzliche Gebilde erweiterten, ohne indes je zu besonders häufiger und üppiger Anwendung zu gelangen;⁶⁾ nur sehr selten und bei besonders reich ausgestatteten Initialen tritt eine solche Erweiterung ein, welche dann meist aufs Geschmackvollste durchgeführt ist und dem Initialen eine besondere Stellung verleiht, z. B. in dem L auf Tafel 28c und dem B auf Tafel 32.


Indes sind diese Fälle eigentlich kaum mehr zu jenen Abschlüssen zu rechnen, welche auf der Trennung der beiden Balken beruhen, vielmehr ist hier gerade die Möglichkeit der Ornamentierung durch die wenn auch lose Vereinigung beider Balken gegeben. In der That aber war man schon früh neben den bisher genannten Abschlüssen auf die gänzliche Vereinigung beider Balken gekommen, eine Form, welche der Verzierung im Sinne der Pflanzenornamentik ungleich günstiger sein mußte, als jene Trennung der Balken, die immer ein gegenseitiges Suchen und Durcheinanderwinden beider bis zum endlichen Zusammenschluß voraussetzte. Es war zunächst eine Anlehnung an den frühesten Stil, wenn man diesen einheitlichen Abschluß in einen Tierkopf verlaufen ließ,⁷⁾ indes war doch schon hierdurch der karolingische Bandabschluß verdrängt und Platz für neue Bildungen geschaffen. Und bald genug traten diese ein, der Balken öffnet sich zu einer kräftig ausgebreiteten Pflanze mit Laub und höher keimendem Stengel, oder er wird wohl geradezu zum belaubten Zweig mit Blüten und Blättern.⁸⁾ —




Überieht man die Umbildung der konstruktiven Teile des karolingischen Initials durch die Pflanzenornamentik, so ist nicht zu leugnen, daß die Abänderung oder Verwerfung auch solcher Elemente, welche zu dem neuen Stile nicht paßten, nur sehr langsam vor sich ging. Indes wäre es falsch, hieraus auf eine wenig energische Entwicklung der neuen Ornamentik zu schließen; im Gegenteil hat sich wohl kaum eine der früheren Verzierungsweisen mit gleicher Schnelligkeit und Folgerichtigkeit durchgesetzt. Aber die Bedeutung der pflanzlichen Initialornamentik liegt auf einem andern Felde: während der Körper des Initialen von ihr ziemlich unangetastet und kahl gelassen wird, um in der verständlichsten Weise als Buchstab wirken zu können, breitete sich in der unmittelbaren Umgebung dieses Körpers und teilweise ihm entwachsend ein ungemein reiches ornamentales Leben aus; auf ihm liegt der Hauptnachdruck der Initialornamentik der deutschen Kaiserzeit.

Es giebt kaum einen Teil des Initialen, aus welchem diese freien Verzierungen nicht entspringen, um ihn zu umweben und zu verschönen: die Zunge der Tierköpfe, einst zum ornamentierten Bande geworden, geht jetzt in sprossende Blumenranken über,⁹⁾ überall aus Schaft und Schenkel der Initialen dringen Keime, Blätter und Zweige. Zunächst geschieht das wohl ohne Ansatz und Zwischenglied, so Tafel 22c, aber bald wird wenigstens ein Band an der Stelle der Abzweigung angebracht, um, wie bei der Trennung der Balken, jetzt noch einmal zum Abschied die Zusammengehörigkeit der Teile zu betonen;¹⁰⁾ schließlich umwinden Wuchsknoten den Stamm an jenen Stellen, wo neue Zweige









¹⁾ Vgl. Tafel 28d, 29a. ²⁾ Vgl. Tafel 28c, 38d. ³⁾ Vgl. Tafel 23, 27b, 28bd, 37. ⁴⁾ Vgl. Tafel 21a, 22abc, 24ff. passim, 30bc, 32ff.

⁵⁾ Vgl. Tafel 31e, 32 A T. ⁶⁾ Vgl. Tafel 28ac, 31c, 34ab, 38d. ⁷⁾ Vgl. Tafel 19, 20a, 26 P, 29c, 30a. ⁸⁾ Vgl. Tafel 20a, 24 A C, 25h L und passim. ⁹⁾ Vgl. Tafel 19, 20a. ¹⁰⁾ Vgl. z. B. Tafel 24 D.

aus ihm entspringen.¹⁾ Aber neben der Anknüpfung an und dem Erwachsen aus dem Körper des Initialen bildet sich eine noch leichtere Art der Ornamentik im freien Umschlingen der Initialen mit Pflanzengewinden aus, dann werden wohl zwei Zweige mit mannigfachen Verästelungen verwandt, welche sich schliesslich in einer Blüte gegenseitig treffen und abschliessen.²⁾ Während so die allgemeine Disposition des Laubgewindes nach Ursprung und Verlauf eine unendliche Mannigfaltigkeit zulässt, ja sogar Kombinationen der einzelnen eben genannten Ursprungsarten ermöglicht, sind die Zweige selbst wieder bis in die späteste Zeit hinein ausserordentlich einfach gebildet. Anfangs verlaufen sie ganz in der Weise der Bandornamentik,³⁾ nur dass die gebrochenen Linien wegfallen, wie sie im Stil namentlich des 9. Jahrhunderts vorkamen. Diese Zweige sind dann hin und wieder mit Keimen und Wuchsknoten besetzt, daneben brechen überall Blätter hervor; ab und zu, aber in der frühesten Zeit noch spärlich, machen sich Blüten geltend. Aber bald verliert sich für den Zweig die alte für die Bandornamentik charakteristische Pendulation in Halbkreisen und Ellipsensegmenten und dafür tritt eine neue, dem Hin- und Herwiegen des natürlichen Zweiges oder der Ranke entnommen, ein: , vgl. Tafel 22c. Sie ist bis tief ins 12. Jahrhundert hinein durchaus charakteristisch, wenn sie auch bisweilen um-




geschlagen: , vgl. Tafel 24 D, , vgl. Tafel 24 B, erscheint, bisweilen auch in sich selbst verläuft, vgl. Tafel 24 E, 25 H, oder sich in den mannigfachsten Kombinationen immer desselben stilistischen Themas erschöpft, vgl. namentlich Tafel 30a. Erst mit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts tritt diese Form zurück; sie war zu verwickelt für die um jene Zeit aufkommende völlige Entfaltung des Blattwerks und wird deshalb durch die einfachere Rosetten- oder Kreisform mit blattreichem Abschluss ersetzt , vgl. Tafel 32 und 33. Zugleich werden um diese Zeit und schon etwas früher die Zweige immer dünner gebildet,⁴⁾ die breiten Flächen der früheren Epoche erscheinen der von Jahr zu Jahr üppigeren Ornamentik der romanischen Übergangszeit kahl und unschön; wo man dieselben ausnahmsweise beibehält, da besetzt man sie wenigstens mit Perlen, ganz entsprechend der Verzierung der spätromanischen Kapitäle.⁵⁾ Damit trat in der Bildung der Zweige der Initialornamentik dieselbe Überstürzung in der Verzierungsweise und derselbe Überfluss der ornamentalen Bildungen ein, welcher den architektonischen Schmuck um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts kennzeichnet, und die Folge war in beiden Fällen dieselbe: es ergab sich ein förmlicher Ekel vor vollen Formen, man wurde kahl, aller Phantasie bar, erfindungslos. Nur noch mathematische und in der Initialornamentik auch kalligraphische Formen erhielten ein Recht zu bestehen, wie das aus der Entwicklung des gotischen Initialen erhellt und in einer ganz für sich stehenden Initialbildung der Handschrift des Kölner Archivs No. 278 überraschend zu Tage tritt.⁶⁾

Der Entwicklung der Zweige steht die des Blattwerks fast direkt entgegen. Dort anfangs vollere Formen, erst später eine Abnahme dieser ursprünglichen Kraft; hier dagegen im 10. Jahrhundert noch schüchterne Versuche einer grösseren Entfaltung, welche den reizvollen und keuschen Eindruck jeder werdenden Kunstform machen, eine volle Entwicklung im 11. Jahrhundert, ein übermächtiges Erwachsen im 12. Jahrhundert, und schliesslich im 13. Jahrhundert ein Ersterben in eigener Formenfülle. Auch in dieser entgegengesetzten Entwicklung der Zweig- und Blattornamentik wird man mit Recht einen letzten Nachhall der Bandornamentik empfinden dürfen, alle Kraft der letzteren musste zunächst der verwandten Zweigornamentik zu Gute kommen.

Das 10. Jahrhundert kennt vier verschiedene Blattformen, welche auch in der späteren Zeit im wesentlichen massgebend geblieben sind. Die erste dieser Formen entwickelt sich noch direkt aus der karolingischen Kunstweise; die dem Band in späterer Zeit ab und zu angefügte Spirale  wird zur Knospe  meist mit kurzem Stiel, vgl. Tafel 19, 20ab; verlängert sich der Stiel dann, so entsteht ein Blatt, wie das namentlich bei Kombinationen deutlich hervortritt, vgl. z. B. Tafel 22c.  Neben dieser Form vererbt sich ebenfalls schon aus karolingischer Zeit ein langes Blatt im Profil mit mannigfachen Einkerbungen , vgl. z. B. Tafel 19; es vermischt sich später vielfach mit der kombinierten ersten Blattform. Weiterhin kommt schon im 10. Jahrhundert ein herzförmiges Blatt vor, das namentlich die Abschlüsse begleitet und neben der ursprünglichen Form  früh die andere  aufweist; vgl. Tafel 25 J. Endlich findet sich noch ein viertes Blatt, das am ehesten an die nickenden Blätter gewisser Wasserpflanzen oder auch an ein im Profil gesehenes Tulpenblatt erinnert, in einfachster Form , meistens aber mit Knospen verbunden, in besonders beliebter Zusammenstellung: , vgl. Tafel 23.

Mit diesen vier Formen arbeiteten nun im wesentlichen auch die folgenden Jahrhunderte, freilich unter mannigfachen Abweichungen. Im 11. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts werden zunächst alle Blätter krautiger und völliger; um mehr ausladen zu können, trennen sie sich durch längere Stiele vom Zweige. Zugleich erhält das Blatt in bestimmter Annäherung an das Natürliche gegenüber der rein ornamentalen Form des 10. Jahrhunderts eine Art Perspektive, man sieht jetzt den hinteren Blattlappen mit im Profil; das Blatt wird dadurch wesentlich, es beginnt sich zu regen und ab und zu schon einzelne Zweige zu umklammern.⁷⁾ Und auch in der Form und Anwendung der Blätter finden sich einige Änderungen, das herzförmige Blatt kommt nur selten und nur als Abschluss vor, ebenso

¹⁾ Vgl. z. B. Tafel 28b. ²⁾ Vgl. Tafel 24 D, 25h, 26 Q, 30a. ³⁾ Vgl. namentlich Tafel 21ab. ⁴⁾ Vgl. Tafel 29ac, 30a. ⁵⁾ Vgl. Tafel 34a. ⁶⁾ Vgl. Tafel 34b. ⁷⁾ Vgl. Tafel 27b.

ist die Form No. 1 nicht mehr so häufig wie früher, und wo sie vorkommt, da erscheint sie verlängert, nickend, lebendiger:  und bisweilen eingekerbt: , vgl. Tafel 31c. Besonders bezeichnend aber scheint es, daß jetzt die verwickelteren Blätter No. 2 und 4 immer mehr in den Vordergrund treten, freilich auch nicht mehr in der alten Form. Die bisher runden Kerbe des Blattes 2 haben sich lanzettförmig verlängert, das Ganze hat dadurch etwas Scharfes, Schneidiges erhalten.¹⁾ Und ebenso ist das Blatt No. 4 verändert, von ihm namentlich gilt die eben erwähnte perspektivische Anordnung, außerdem sind die Ränder jetzt meist gezahnt: , vgl. Tafel 27b.




In diese Ausbildung der Salierzeit brachte nun die staufische Epoche eine völlige Umwälzung, welche bis zum Ersterben der Pflanzenornamentik andauert. Mit der Mitte des 12. Jahrhunderts hatte sich die architektonische Pflanzenornamentik außerhalb der Initialtechnik auf's kräftigste entwickelt; namentlich in der Form des Frieses hatte sie Zeichnungen von hoher Schönheit und verschwenderischer Fülle der Ausstattung aufzuweisen.²⁾ Dem gegenüber rückt jetzt die Pflanzenornamentik des Initialen an die zweite Stelle, die Initialkunst beherrscht die ornamentale Entwicklung nicht mehr, sondern nimmt ihrerseits von der architektonischen Ornamentik Form und Charakter an. In der Durchbildung des Zweiges geschah das erst sehr spät (s. oben S. 23), viel früher dagegen, schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts, in der Ausstattung des Blattwerkes.




Die Blätter sind seit dieser Zeit wesentlich veränderte Gebilde auf Grundlage der früheren Formen 1, 3 und 4; mannigfache Auszackungen und tiefe Einschnitte, die lanzettförmige Betonung der Blattspitzen, endlich die Einfügung eines meist stark betonten, schliesslich sogar mit Perlen besetzten³⁾ Blattgerippes brachten diese Umwandlung hervor. Und die einzelnen Blätter werden verhältnismässig grösser und sorgfamer durchgebildet, sie verringern sich deshalb an Zahl; das ganze Ornament erhält etwas Kraufes, Schnörkelhaftes und Unstütes. Die kleinen Blätter und die Knospen fallen immer mehr hinweg, dagegen werden die grossen modernen Blätter immer mehr zusammengedrängt und oft innerhalb der nun auftretenden Zweigrosette (s. oben S. 23) zu zwei oder drei übereinander getürmt. Damit erweitert sich das Blattwerk zur vollen krautreichen Pflanze, welche durch einen kleinen Knopf getrennt auf dem kahlen Zweige steht.⁴⁾ Wo aber ein Blatt für sich allein auftritt, da mangelt jedes Verständnis in der Durchbildung der Details, und nicht selten wandelt sich das Blatt unvermerkt und leise in einen Tierkopf, ganz entsprechend der jetzt namentlich in der architektonischen Verzierung immer stärker auftretenden Tierornamentik.⁵⁾ Geht aber diese Wandlung nicht vor sich, so schrumpft das Blatt ohne weitere Gliederung zur kahlen nur geringfügig geränderten Masse zusammen, welche sich im Sinne der nun nahenden Gotik mathematisch, namentlich schroffwinkelig gestaltet.⁶⁾ Daneben kommen freilich auch noch Fälle vor, wo das Blatt sich als Ornament hält; sie sind im besonderen Grade charakteristisch,⁷⁾ denn hier schwenken die romanischen Formen der Pflanzenornamentik offenbar in die gotische Auffassungsweise ab. Die Blätter werden wild bewegt und verschnörkelt, sie überschlagen sich, überall treten die krausen und eckigen Formen der gotischen Verzierungsweise zu Tage, namentlich die Neigung zur Form des Frauenschuhes ist unverkennbar. Mit dem Eintritt in diese neue ornamentale Welt war natürlich der Untergang der frühmittelalterlichen Pflanzenornamentik besiegelt, immer spröder werden die Formen, vergebens sucht man dem durch weitere Überladung entgegenzuwirken. So schleppen sich die missverstandenen Ausgestaltungen der Kaiserzeit noch bis in das 14. Jahrhundert hinein, um schliesslich unter der Wucht einer neuen Anschauungsweise und besonders unter dem Aufkommen der gotischen Kalligraphie langsam zu schwinden.⁸⁾

Es ist von Interesse zu sehen, wie dieser Untergang in der Entwicklung der verzierten Blüten innerhalb der Pflanzenornamentik gleichsam vorgeahnt wird: während das 10. und 11. Jahrhundert eine reiche Entfaltung dieser Blüten erlebte, nehmen sie schon am Ende des 12. Jahrhunderts ab oder verschmelzen bis zu voller Unkenntlichkeit mit dem Blattwerk; die letzte Zeit der Pflanzenornamentik endlich kennt keine Blüten mehr.

Am freudigsten blüht also die Pflanzenornamentik in den Jahren ihres Aufschwunges im 10. Jahrhundert: es sind namentlich drei, vielleicht sogar wenn man die für sich stehende Ausgestaltung im M der Tafel 25 mit rechnet, vier verschiedene Blütenformen in diesem Jahrhundert zu unterscheiden. Die einfachste ist die der Rosette mit 3 bis 5 Blumenblättern, bisweilen wohl auch mit seitlicher Verlängerung einzelner Blätter;⁹⁾ daneben kommt noch eine herzförmige oder hutförmige Blüte vor; von beiden tritt namentlich die letztere später in eigentümlich wechselnder Gestaltung im einzelnen auf.¹⁰⁾ Alle diese Formen werden im 11. Jahrhundert beibehalten, nur treten sie etwas verwickelter und weiter ausgestaltet auf, z. B. finden sich jetzt Medaillonblüten zu 6 und 7 Blättern¹¹⁾; und es kommen nebenher wohl auch ganz vereinzelte Formen von sonderbaren Gestaltungen vor, z. B. Tafel 29b die Blüte im Körper des Initialen. Allein im wesentlichen änderte sich nicht viel; eine neue Entwicklung tritt erst mit der Stauferzeit ein. Wie das Blattwerk, so werden jetzt die bisher gebräuchlichen Blütenformen fast bis zur Unkenntlichkeit verschnörkelt, sie werden mit Bändern und Borten umwunden, sie werden wie Kapseln oder kleine Tonnen gestaltet und dann womöglich noch wieder mit Blumenblättern als Flügeln versehen.¹²⁾ Damit löst sich das Blütenornament als solches selbst auf, bisweilen kann man schwanken, ob man noch Blüten oder Blattwerk vor sich hat; schliesslich aber ist kein Zweifel mehr: die Blüten sind im Blattwerk aufgegangen und so verschwunden. —

¹⁾ Vgl. Tafel 27a. ²⁾ Vgl. z. B. die Ornamente der Schwarzrheindorfer Malereien, aus'm Weerth, Wandm. d. christl. Mittelalt. i. d. Rheinlanden, Tafel 4 u. 5, 18 u. 19, 37; und in der Bildnerei namentlich die Dachfirste romanischer Reliquienschreine, aus'm Weerth, Denkm. I., Tafel 37, 43, 45, 46, 50; f. auch Tafel 17, 26, 31. ³⁾ Vgl. Tafel 36a. ⁴⁾ Vgl. z. B. Tafel 34a. ⁵⁾ Vgl. Tafel 33a. f. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, ²IV, 637. ⁶⁾ Vgl. Tafel 33b, 36ab. ⁷⁾ Vgl. namentlich Tafel 37. ⁸⁾ Für den letzten Abschluss der Pflanzenornamentik vgl. besonders Tafel 38. ⁹⁾ Vgl. Tafel 23, 24 A, 25 F. — Tafel 21a. ¹⁰⁾ Vgl. Tafel 23, 24 A, 30b, 31de, 32 L. ¹¹⁾ Vgl. Tafel 29b, — 28d, 29b. ¹²⁾ Vgl. als belehrendstes Beispiel Tafel 34a.

Wie weit entwickelt das Bedürfnis nach regelmässiger Gestaltung der Bandornamente und Herstellung derselben womöglich in einem Zuge ist, zeigt sich am deutlichsten in der Behandlung der Verknötung oder Verklammerung. Hier herrscht vor allem der Grundsatz, die Verklammerung zur Herstellung der grösstmöglichen Symmetrie in der ornamentalen Bewegung zu benutzen, so z. B. in dem folgenden Muster, vgl. Keller, Tafel IX: . Jedoch geht man bald weiter; man flicht ewige Bänder in der Art und Weise der Verklammerung durcheinander  und erweitert so aufs glücklichste die bisherigen Grenzen der ornamentalen Bewegung. Als Beispiel diene Keller, Tafel V: .

War schon durch diese Fortschritte dem Bandornament ein neues und reicheres Leben verliehen, so kam schliesslich noch ein weiteres Moment hinzu, um eine volle Anpassung der Bandornamentik an jede Bildfläche herbeizuführen: eine Errungenschaft, welche bei der grossen Ökonomie des irischen Stiles den endlichen Sieg des Bandornaments über das noch immer kräftige Tierornament in Aussicht stellte. Im deutschen Stil hatte man genau darauf gehalten, dass die Verschlingungen des Bandornaments stets in Kurven verliefen, der irische Stil dagegen wob jetzt die Bänder in Kurven wie in rechten und sogar spitzen und stumpfen Winkeln durcheinander; vgl. Keller, Tfl. I: . Das war ein Fortschritt, der durch den deutschen Stil in der Knickung der Spirale  in  nur dunkel und schwach angedeutet war; grade dieser Unbeholfenheit wegen hatte der deutsche Stil auf die Bandornamentik innerhalb willkürlich begrenzter Flächen wie auf eine wechselfollere Durchbildung der ornamentalen Einzelheiten verzichten müssen.

So erscheinen denn deutscher und irischer Stil auf fast allen Gebieten der Ornamentik im Wettbewerb, in den Elementen wie in deren Durchbildung, in der Anwendung derselben wie in der allgemeinen Anordnung der ornamentalen Gruppen. Es lässt sich nicht leugnen: die Grundlage beider Stile ist wesentlich dieselbe, mag sie nun in unmittelbarer Übertragung oder auf dem gleichen Kulturzustand beider Völker beruhen, nur die Ausbildung dieser Grundlage ist auf beiden Seiten eine verschiedene. Hier eine niedrig stehende Technik, der es nur schwer gelang, ihre Phantasien in den spröden Stoff der Metallgewerbe zu bannen, ein ungeschulter Geist, der im wesentlichen noch frei von römischer und kirchlicher Bildung sich in formloser Ursprünglichkeit ergoss: — dort dagegen eine formvollendete Technik auf der Grundlage leicht zu handhabender Stoffe und farbenvollen Wechsels, und ein Geist, der in der Schulung des Christentums, in den Anforderungen eines strengen Gemeinlebens und in dem Zusammenschluss der grosartigsten Missionsarbeit im Ausland sich selbst zu finden und zu beschränken gelernt hatte. Der irische Stil war dem deutschen überlegen, gerade so und in denselben Beziehungen, wie die irische Bildung der deutschen überlegen war: damit musste der Deutsche vom Iren lernen. Und es darf um so weniger verwundern, wenn die Deutschen von den Iren mit der Religion auch die Kunst annahmen, je mehr sich der Zusammenhang beider Gebiete grade auf niedern Kulturstufen als geschichtliche Regel erweisen lässt.

Jedoch ist schon bei der Besprechung des irischen Tierornaments erläutert worden, dass die Deutschen den irischen Stil keineswegs unter Aufgabe der stilistischen Eigenart, urteils- und wahllos, als Ganzes, aufnahmen. Dazu war der deutsche Stil schon zu lebenskräftig entfaltet, zu sehr mit der geistigen Entwicklung des Volkes verwachsen. Ausserdem aber würde schon eine Thatsache dies verhindert haben, über die jetzt wenige Worte zu sagen sind: das Auftreten einer ersten Wiedergeburt des klassischen Geistes unter Karl d. Gr.

Die Renaissance unter Karl d. Gr. ist in der Kunst wie auf den Gebieten der realen Kultur mit Ausnahme vielleicht der Wirtschaftspolitik als eine Bewegung von oben her zu bezeichnen, die verfrüht war. An diesem Urteil kann die gewaltige Persönlichkeit des Kaisers nichts ändern; vielmehr muss es um so entschiedener ausfallen, je mehr Karl alle seine Willenskraft zur Beförderung dieser Renaissance aufbot. Aber eben weil diese Renaissance nur gemacht war, war sie von kurzer Dauer, ein Zwischenpiel, das mit der Eroberung des italischen Longobardenreiches begann und mit den karolingischen Epigonen abschloss. Nicht als ob nach jener Zeit alle Beziehungen zwischen klassischer und deutscher Kunst aufgehört hätten: sie nahmen nur äusserlich zunächst ab, begannen dagegen gerade jetzt aus geringen Anfängen erst organisch zu erwachen, um schliesslich im 15. und 16. Jahrhundert — im Zeitalter der geistigen Wiedergeburt — zu einer wahren und vollen Renaissance auf breiter Grundlage, einer volkstümlichen Bewegung von unten her zu führen.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte erlauben von vornherein die Vermutung, dass dieser klassische Zug der karolingischen Renaissance in Deutschland auf dem Gebiete der Kunst vornehmlich da zum Durchbruch gekommen sein wird, wo der Boden noch nicht von rein nationaler Anschauung und Technik in Besitz genommen war. Die Deutschen zur Zeit Karls d. Gr. waren noch keine Baumeister oder Maler im künstlerischen Sinne dieser Wörter: die Ornamentik war die einzige nationale Kunstform. Darum baute Karl d. Gr. seine Kapelle zu Aachen nach italischem, damals für klassisch gehaltenem Muster, darum bedeckte er die Wände seiner Pfalzen mit Malereien italischen Stils, darum endlich begünstigte er die Miniaturmalerei nach italischem Vorbild. Die deutsche Ornamentik blieb von diesen Bestrebungen unmittelbar so gut wie unangetastet, denn sie beruhte auf dem künstlerischen Vermögen und dem Gesamtgeschmack der Nation, deren Tiefen die Renaissance des Hofes und der bevorzugten Klöster nur streifte. Nur unter der Voraussetzung dieser Vorgänge wird es erklärlich, dass noch bis in das 13. Jahrhundert die Reste der deutschen Bandornamentik immer und immer wieder anklingen als eine letzte Mahnung an die altnationale, nun längst von halbfremden Schöpfungen überholte Kunstweise.

So können es nur Einzelheiten gewesen sein, welche direkt aus der karolingischen Renaissance in die deutsche Ornamentik übergingen. In der That finden sich solche Einzelheiten, bisweilen in geschickter Einordnung, meistens für sich, immer aber nur halb verstanden und der deutschen Ornamentik unbewusst und deshalb leidlich angepasst.¹⁾




¹⁾ Vgl. Tafel 11 cd, 14.

Aber die Bedeutung der karolingischen Renaissance für die deutsche Ornamentik überhaupt darf nicht in dieser unmittelbaren Aneignung einzelner Verzierungsweisen gesucht werden. Der Einfluss der klassischen Kunst auf die nationale war vielmehr ein mittelbarer, er bezog sich nicht auf Einführung bestimmter Ornamentformen, sondern auf den Geist, der aus der bisherigen Anordnung wehte. Hier forderte die klassische Kunst zur Klarheit auf und zum Maßhalten, zur sauberen Durchführung in der Technik und zur Herstellung einer gewissen, schon über die bloße Symmetrie hinausgehenden Kongruenz der Verzierung.




In diesem Sinne, in ihrer Einwirkung auf den deutschen Stil waren daher irische und klassische Ornamentik, diese sonst unverföhllichen Gegensätze, keine gegnerischen Mächte; vielmehr arbeiteten sie beide verstärkt in derselben Richtung: das Endergebnis ihres Einflusses mußte die Abklärung der deutschen Ornamentik unter Aufnahme der ihr sympathischen irischen Elemente und unter geringer Einfügung klassischer Erinnerungen sein.





In der That vermag ich das Wesen der karolingischen Initialverzierung nicht besser, als mit den eben gefagten Worten zu schildern. Es ist ein Mischstil, den man vor sich hat, aber doch ein Stil, der unter dem ihm allseits nahe gelegten Drang, sich zu sammeln und zu klären, die aufgenommenen Elemente glücklich und unzertrennlich vereinigt. Deshalb zeigt die karolingische Ornamentik nicht den völlig verschwommenen Charakter einer Übergangszeit, sondern sie tritt im ganzen fest und einheitlich auf, wie der Wille des großen Kaisers, dessen Epoche sie angehört.

Es zeigt sich das schon in der generellen Anordnung der Ornamente: sie ist stets abschließend schneidig und klar. Die früheren Stile hatten große Flächen mit Bordüren begrenzt, in deren Rahmen sich das ornamentale Leben bunt ergoß; erst in der irischen Kunst war durch das Auftreten großer ornamentierter Initialen die Fessel dieser kastenartigen Umrahmung einigermaßen gesprengt worden. Diesen Weg verfolgt die karolingische Kunst folgerichtig weiter; die Bordüren, welche bei den Iren noch gern als Zierleisten stehen bleiben, fallen jetzt ganz oder legen sich wenigstens außer allem Zusammenhang mit der Darstellung des umschlossenen Feldes als eigentlicher Rahmen um die Verzierungen der Mitte. Damit tritt der Initial ganz in den Vordergrund der Ornamentik: er wird von dieser Zeit an der eigentliche Träger der deutschen ornamentalen Phantasie, in welchem sie ihren treuesten und technisch leichtesten Ausdruck bis ins 13. Jahrhundert hinein gefunden hat. Die karolingische Kunst übertrug daher sofort und mit großer Sicherheit die bisherige allgemeine Anordnung der Ornamente auf den Initial. Der Leib des Buchstaben wurde jetzt in den Rand oder die Bordüre und einen mittleren Kern zerlegt, in dem sich fernerhin die ornamentale Entwicklung der Bandverschlingung niederließ. Mit dieser Anordnung wäre das allmähliche Versiegen der Bandornamentik entschieden gewesen, — denn der hier bewilligte Platz war für ihre Entfaltung zu klein, — wenn ihr nicht an anderer Stelle ein Zuwachs möglich geworden wäre. Bei der Umrandung der Initialen mußte es sich fragen, wie denn die Ecken der Bordüre auszufüllen seien. Der Stil der Stammesepoche hatte hier Zierknöpfe hingefügt, die Iren entwickelten an solchen Stellen die ganze Kunst ihrer Spiralenzeichnung. Aber in der Spiralenzeichnung an dieser Stelle hatten sie schon einen Fortschritt gemacht, an den jetzt die karolingische Kunst anknüpfte. Indem sie die Linie als zusammengepresstes Band behandelten, hatten sie die Bandornamentik in die Spiralenzeichnung hinübergeleitet,¹⁾ und damit den Initialen an ihren Enden einen breiten Abschluß von hoher Schönheit gegeben. Die karolingische Kunst führte nun an diesen Abschlüssen umgekehrt alles, was die Iren in Linien verwandelt hatten, wieder in die Bandornamentik hinüber, auch die ursprünglichen Spirallinien. So entstanden jene schönen Abschlüsse,²⁾ welche die Bandornamentik der Karolinger im 8. und 9. Jahrhundert ganz besonders auszeichnen und mutatis mutandis auch die folgenden ornamental Entwicklungen noch tief bis ins 12. Jahrhundert hinein beherrschen. Und indem man jetzt die Randbordüren des eigentlichen Initialkörpers als Bänder dachte, welche an den Enden der Initialen in jene Abschlüsse ausliefen, erhielt man eine einheitliche Umrandung des Ganzen, welche nach Größe und Gewicht ihrer Verzierung dem inneren Kern der Initialen mindestens ebenbürtig war.

Schon diese genaue Anordnung der großen Bezüge mußte für die Behandlung der ornamental Elemente gute Folgen haben. In der That erhob man sich auch hier zu einer höheren Auffassungsweise. Punkt und Linie sind als ornamentale Elemente fast verschwunden; namentlich fällt die Spirale weg, die Lieblingsform der irischen Kalligraphen; und wo sie ja einmal vorkommt, da erscheint sie als Bandspirale . An ihre Stelle tritt, namentlich bei den Initial-Abschlüssen, eine Form, die offenbar aus der Bandspirale entwickelt ist, etwa , vergl. Tafel 6—11. So drängt denn alles zur Alleinherrschaft des Bandes als ornamental Elementes. Indes  ist das keine Herrschaft in der alten Form. Zur gebogenen Führung des Bandes in den Verknotungen und Verflechtungen des deutschen Stiles war die rechtwinklige Brechung der Iren getreten: die karolingische Ornamentik fügte zu diesen eckigen und wellenförmigen Bewegungen die Kreisrunde. Der Fortschritt dieser Entwicklung ist einleuchtend: an die Stelle der mehr organischen Behandlung tritt immer mehr die berechnende, mathematische. Hierauf mußte schon das Schwinden der Tierornamentik führen, noch mehr vielleicht die durch klassische Studien erzeugte künstlerische Klarheit der Karolinger. Die Folge der Aufnahme kreisrunder Bandverschlingungen war jedenfalls die größere Übersichtlichkeit der Muster, die wohl gar ganz aus dem Zirkel geschlagen werden.³⁾ Und das Bedürfnis weiterer Übersichtlichkeit führte dann zur Anordnung großen parallelen und darum trotz aller Verschlingungen einheitlich verlaufenden Flechtwerks.⁴⁾ Sind hier die Einwirkungen klassischer Kunst mehr zu ahnen als sicher zu verfolgen, so darf wohl für eine weitere Vereinfachung des Bandwerks ein direkter Einfluss antiker Anschauungen angenommen werden. Bisher war das Bandwerk immer durchaus symmetrisch gestaltet worden: es lag eben der Gedanke des in sich gleichartig gestalteten Bandes zu Grunde.

¹⁾ Vgl. Tafel 3ab, 5. ²⁾ Vgl. Tafel 6—11, 14—16. ³⁾ Vgl. Tafel 11b. ⁴⁾ Vgl. Tafel 8.

Wie weit entwickelt das Bedürfnis nach regelmässiger Gestaltung der Bandornamente und Herstellung derselben womöglich in einem Zuge ist, zeigt sich am deutlichsten in der Behandlung der Verknotung oder Verklammerung. Hier herrscht vor allem der Grundsatz, die Verklammerung zur Herstellung der grösstmöglichen Symmetrie in der ornamentalen Bewegung zu benutzen, so z. B. in dem folgenden Muster, vgl. Keller, Tafel IX: . Jedoch geht man bald weiter; man flicht ewige Bänder in der Art und Weise der Verklammerung durcheinander  und erweitert so aufs glücklichste die bisherigen Grenzen der ornamentalen Bewegung. Als Beispiel diene Keller, Tafel V: .

War schon durch diese Fortschritte dem Bandornament ein neues und reicheres Leben verliehen, so kam schliesslich noch ein weiteres Moment hinzu, um eine volle Anpassung der Bandornamentik an jede Bildfläche herbeizuführen: eine Errungenschaft, welche bei der grossen Ökonomie des irischen Stiles den endlichen Sieg des Bandornaments über das noch immer kräftige Tierornament in Aussicht stellte. Im deutschen Stil hatte man genau darauf gehalten, dass die Verschlingungen des Bandornaments stets in Kurven verliefen, der irische Stil dagegen wob jetzt die Bänder in Kurven wie in rechten und sogar spitzen und stumpfen Winkeln durcheinander; vgl. Keller, Tfl. I: . Das war ein Fortschritt, der durch den deutschen Stil in der Knickung der Spirale  in  nur dunkel und  schwach angedeutet war; grade dieser Unbeholfenheit wegen hatte der deutsche Stil auf die Bandornamentik innerhalb willkürlich begrenzter Flächen wie auf eine wechselfollere Durchbildung der ornamentalen Einzelheiten verzichten müssen.

So erscheinen denn deutscher und irischer Stil auf fast allen Gebieten der Ornamentik im Wettbewerb, in den Elementen wie in deren Durchbildung, in der Anwendung derselben wie in der allgemeinen Anordnung der ornamentalen Gruppen. Es lässt sich nicht leugnen: die Grundlage beider Stile ist wesentlich dieselbe, mag sie nun in unmittelbarer Übertragung oder auf dem gleichen Kulturzustand beider Völker beruhen, nur die Ausbildung dieser Grundlage ist auf beiden Seiten eine verschiedene. Hier eine niedrig stehende Technik, der es nur schwer gelang, ihre Phantasien in den spröden Stoff der Metallgewerbe zu bannen, ein ungeschulter Geist, der im wesentlichen noch frei von römischer und kirchlicher Bildung sich in formloser Ursprünglichkeit ergoss: — dort dagegen eine formvollendete Technik auf der Grundlage leicht zu handhabender Stoffe und farbenvollen Wechsels, und ein Geist, der in der Schulung des Christentums, in den Anforderungen eines strengen Gemeinlebens und in dem Zusammenschluss der grösartigsten Missionsarbeit im Ausland sich selbst zu finden und zu beschränken gelernt hatte. Der irische Stil war dem deutschen überlegen, gerade so und in denselben Beziehungen, wie die irische Bildung der deutschen überlegen war: damit musste der Deutsche vom Iren lernen. Und es darf um so weniger verwundern, wenn die Deutschen von den Iren mit der Religion auch die Kunst annahmen, je mehr sich der Zusammenhang beider Gebiete grade auf niedern Kulturstufen als geschichtliche Regel erweisen lässt.

Jedoch ist schon bei der Besprechung des irischen Tierornaments erläutert worden, dass die Deutschen den irischen Stil keineswegs unter Aufgabe der stilistischen Eigenart, urteils- und wahllos, als Ganzes, aufnahmen. Dazu war der deutsche Stil schon zu lebenskräftig entfaltet, zu sehr mit der geistigen Entwicklung des Volkes verwachsen. Ausserdem aber würde schon eine Thatfache dies verhindert haben, über die jetzt wenige Worte zu sagen sind: das Auftreten einer ersten Wiedergeburt des klassischen Geistes unter Karl d. Gr.

Die Renaissance unter Karl d. Gr. ist in der Kunst wie auf den Gebieten der realen Kultur mit Ausnahme vielleicht der Wirtschaftspolitik als eine Bewegung von oben her zu bezeichnen, die verfrüht war. An diesem Urteil kann die gewaltige Persönlichkeit des Kaisers nichts ändern; vielmehr muss es um so entschiedener ausfallen, je mehr Karl alle seine Willenskraft zur Beförderung dieser Renaissance aufbot. Aber eben weil diese Renaissance nur gemacht war, war sie von kurzer Dauer, ein Zwischenpiel, das mit der Eroberung des italischen Longobardenreiches begann und mit den karolingischen Epigonen abschloss. Nicht als ob nach jener Zeit alle Beziehungen zwischen klassischer und deutscher Kunst aufgehört hätten: sie nahmen nur äusserlich zunächst ab, begannen dagegen gerade jetzt aus geringen Anfängen erst organisch zu erwachen, um schliesslich im 15. und 16. Jahrhundert — im Zeitalter der geistigen Wiedergeburt — zu einer wahren und vollen Renaissance auf breiter Grundlage, einer volkstümlichen Bewegung von unten her zu führen.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte erlauben von vornherein die Vermutung, dass dieser klassische Zug der karolingischen Renaissance in Deutschland auf dem Gebiete der Kunst vornehmlich da zum Durchbruch gekommen sein wird, wo der Boden noch nicht von rein nationaler Anschauung und Technik in Besitz genommen war. Die Deutschen zur Zeit Karls d. Gr. waren noch keine Baumeister oder Maler im künstlerischen Sinne dieser Wörter: die Ornamentik war die einzige nationale Kunstform. Darum baute Karl d. Gr. seine Kapelle zu Aachen nach italischem, damals für klassisch gehaltenem Muster, darum bedeckte er die Wände seiner Pfalzen mit Malereien italischen Stils, darum endlich begünstigte er die Miniaturmalerei nach italischem Vorbild. Die deutsche Ornamentik blieb von diesen Bestrebungen unmittelbar so gut wie unangetastet, denn sie beruhte auf dem künstlerischen Vermögen und dem Gesamtgeschmack der Nation, deren Tiefen die Renaissance des Hofes und der bevorzugten Klöster nur streifte. Nur unter der Voraussetzung dieser Vorgänge wird es erklärlich, dass noch bis in das 13. Jahrhundert die Reste der deutschen Bandornamentik immer und immer wieder anklingen als eine letzte Mahnung an die altnationale, nun längst von halbfremden Schöpfungen überholte Kunstweise.

So können es nur Einzelheiten gewesen sein, welche direkt aus der karolingischen Renaissance in die deutsche Ornamentik übergingen. In der That finden sich solche Einzelheiten, bisweilen in geschickter Einordnung, meistens für sich, immer aber nur halb verstanden und der deutschen Ornamentik unbewusst und deshalb leidlich angepaßt.¹⁾





¹⁾ Vgl. Tafel 11cd, 14.

Aber die Bedeutung der karolingischen Renaissance für die deutsche Ornamentik überhaupt darf nicht in dieser unmittelbaren Aneignung einzelner Verzierungsweisen gesucht werden. Der Einfluss der klassischen Kunst auf die nationale war vielmehr ein mittelbarer, er bezog sich nicht auf Einführung bestimmter Ornamentformen, sondern auf den Geist, der aus der bisherigen Anordnung wehte. Hier forderte die klassische Kunst zur Klarheit auf und zum Maßhalten, zur sauberen Durchführung in der Technik und zur Herstellung einer gewissen, schon über die bloße Symmetrie hinausgehenden Kongruenz der Verzierung.

In diesem Sinne, in ihrer Einwirkung auf den deutschen Stil waren daher irische und klassische Ornamentik, diese sonst unverföhllichen Gegensätze, keine gegnerischen Mächte; vielmehr arbeiteten sie beide verstärkt in derselben Richtung: das Endergebnis ihres Einflusses mußte die Abklärung der deutschen Ornamentik unter Aufnahme der ihr sympathischen irischen Elemente und unter geringer Einfügung klassischer Erinnerungen sein.

In der That vermag ich das Wesen der karolingischen Initialverzierung nicht besser als mit den eben gefagten Worten zu schildern. Es ist ein Mischstil, den man vor sich hat, aber doch ein Stil, der unter dem ihm allseits nahe gelegten Drang, sich zu sammeln und zu klären, die aufgenommenen Elemente glücklich und unzertrennlich vereinigt. Deshalb zeigt die karolingische Ornamentik nicht den völlig verschwommenen Charakter einer Übergangszeit, sondern sie tritt im ganzen fest und einheitlich auf, wie der Wille des großen Kaisers, dessen Epoche sie angehört.

Es zeigt sich das schon in der generellen Anordnung der Ornamente: sie ist stets abschließend schneidig und klar. Die früheren Stile hatten große Flächen mit Bordüren begrenzt, in deren Rahmen sich das ornamentale Leben bunt ergoß; erst in der irischen Kunst war durch das Auftreten großer ornamentierter Initialen die Fessel dieser kastenartigen Umrahmung einigermaßen gesprengt worden. Diesen Weg verfolgt die karolingische Kunst folgerichtig weiter; die Bordüren, welche bei den Iren noch gern als Zierleisten stehen bleiben, fallen jetzt ganz oder legen sich wenigstens außer allem Zusammenhang mit der Darstellung des umschlossenen Feldes als eigentlicher Rahmen um die Verzierungen der Mitte. Damit tritt der Initial ganz in den Vordergrund der Ornamentik: er wird von dieser Zeit an der eigentliche Träger der deutschen ornamentalen Phantasie, in welchem sie ihren treuesten und technisch leichtesten Ausdruck bis ins 13. Jahrhundert hinein gefunden hat. Die karolingische Kunst übertrug daher sofort und mit großer Sicherheit die bisherige allgemeine Anordnung der Ornamente auf den Initial. Der Leib des Buchstaben wurde jetzt in den Rand oder die Bordüre und einen mittleren Kern zerlegt, in dem sich fernerhin die ornamentale Entwicklung der Bandverfchlingung niederließ. Mit dieser Anordnung wäre das allmähliche Verfliegen der Bandornamentik entschieden gewesen, — denn der hier bewilligte Platz war für ihre Entfaltung zu klein, — wenn ihr nicht an anderer Stelle ein Zuwachs möglich geworden wäre. Bei der Umrandung der Initialen mußte es sich fragen, wie denn die Ecken der Bordüre auszufüllen seien. Der Stil der Stammesepoche hatte hier Zierknöpfe hingefügt, die Iren entwickelten an solchen Stellen die ganze Kunst ihrer Spiralenzeichnung. Aber in der Spiralenzeichnung an dieser Stelle hatten sie schon einen Fortschritt gemacht, an den jetzt die karolingische Kunst anknüpfte. Indem sie die Linie als zusammengepresstes Band behandelten, hatten sie die Bandornamentik in die Spiralenzeichnung hinübergeleitet,¹⁾ und damit den Initialen an ihren Enden einen breiten Abschluß von hoher Schönheit gegeben. Die karolingische Kunst führte nun an diesen Abschlüssen umgekehrt alles, was die Iren in Linien verwandelt hatten, wieder in die Bandornamentik hinüber, auch die ursprünglichen Spirallinien. So entstanden jene schönen Abschlüsse,²⁾ welche die Bandornamentik der Karolinger im 8. und 9. Jahrhundert ganz besonders auszeichnen und mutatis mutandis auch die folgenden ornamentalen Entwicklungen noch tief bis ins 12. Jahrhundert hinein beherrschen. Und indem man jetzt die Randbordüren des eigentlichen Initialkörpers als Bänder dachte, welche an den Enden der Initialen in jene Abschlüsse ausliefen, erhielt man eine einheitliche Umrandung des Ganzen, welche nach Größe und Gewicht ihrer Verzierung dem inneren Kern der Initialen mindestens ebenbürtig war.

Schon diese genaue Anordnung der großen Bezüge mußte für die Behandlung der ornamentalen Elemente gute Folgen haben. In der That erhob man sich auch hier zu einer höheren Auffassungsweise. Punkt und Linie sind als ornamentale Elemente fast verschwunden; namentlich fällt die Spirale weg, die Lieblingsform der irischen Kalligraphen; und wo sie ja einmal vorkommt, da erscheint sie als Bandspirale . An ihre Stelle tritt, namentlich bei den Initial-Abschlüssen, eine Form, die offenbar aus der Bandspirale entwickelt  ist, etwa , vergl. Tafel 6—11. So drängt denn alles zur Alleinherrschaft des Bandes als ornamentalen Elementes. Indes  ist das keine Herrschaft in der alten Form. Zur gebogenen Führung des Bandes in den Verknotungen und Verflechtungen des deutschen Stiles war die rechtwinklige Brechung der Iren getreten: die karolingische Ornamentik fügte zu diesen eckigen und wellenförmigen Bewegungen die kreisrunde. Der Fortschritt dieser Entwicklung ist einleuchtend: an die Stelle der mehr organischen Behandlung tritt immer mehr die berechnende, mathematische. Hierauf mußte schon das Schwinden der Tierornamentik führen, noch mehr vielleicht die durch klassische Studien erzeugte künstlerische Klarheit der Karolinger. Die Folge der Aufnahme kreisrunder Bandverfchlingungen war jedenfalls die größere Übersichtlichkeit der Muster, die wohl gar ganz aus dem Zirkel geschlagen werden.³⁾ Und das Bedürfnis weiterer Übersichtlichkeit führte dann zur Anordnung großen parallelen und darum trotz aller Verfchlingungen einheitlich verlaufenden Flechtwerks.⁴⁾ Sind hier die Einwirkungen klassischer Kunst mehr zu ahnen als sicher zu verfolgen, so darf wohl für eine weitere Vereinfachung des Bandwerks ein direkter Einfluss antiker Anschauungen angenommen werden. Bisher war das Bandwerk immer durchaus symmetrisch gestaltet worden: es lag eben der Gedanke des in sich gleichartig gestalteten Bandes zu Grunde.

¹⁾ Vgl. Tafel 3 ab, 5. ²⁾ Vgl. Tafel 6—11, 14—16. ³⁾ Vgl. Tafel 11 b. ⁴⁾ Vgl. Tafel 8.

- Pflanzenornamentik des 10. Jahrh., erinnern an die Initialen der Handschrift im Besitz von Dr. Wings in Aachen, sind aber an Phantastik und Erfindung vielfach bedeutender als diese.
22. **Rom Vatic. Palat.** 50. Fol. ca. 900. *Evangeliar*, aus Lorch. Nur noch Lukas und Johannes. In zwei Kolonnen mit Goldschrift geschrieben, mit Randbordüren (gestreute Blumen). Evangelistenbilder.
 23. **Trier Stadtbibl.** 2. Fol. max. 2 Bde. 10. Jahrh. *Bibel*. Hat nach dem Katalog Initialen; von mir nicht eingesehen.
 24. **Köln Städtisches Museum.** Fol. 10. Jahrh. 1. H. *Lectionar* mit Kanonesarkaden und Initialen, besonders ein Blatt in Liber generationis sehr schön. Auf der diesem Blatt vorhergehenden Seite die Inventarialnotiz: «In calice et patena et pipa libras VI, in duabus crucibus libras VI untias III, in evangelio libras II.» Aus S. Aposteln-Köln.
 - 25.* **Trier Dombibl.** 139. 10. Jahrh. 2. H. *Evangeliar*. Stammt aus Münstereifel, der Vorderdeckel trägt neben figürlichen Darstellungen reichen Filigranschnitt und Emailplatten des 10. Jahrh. Vgl. Düsseldorf Kunstaustellungskatalog von 1880, No. 963. Die Konturen der Initialen sind rot, die Füllung golden, nur einmal kommen weiße Konturen vor. Vgl. Tafel 18a—c.
 26. **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol. 312. Gr. Fol. 10. Jahrh. *Evangeliar*. Ornamentale Verzierungen geringeren Wertes.
 27. **Brüssel Burg. Bibl.** 16383. 10. Jahrh. *Evangeliar* aus S. Jakob-Lüttich. Miniaturen. Vgl. Waagen, Handbuch der niederl. Malerschulen I, S. 13.
 - 28.* **Aachen**, im Besitz des Herrn Dr. WINGS. 4^o. 10. Jahrh. 1. H. *Evangeliar*. Initialen in roten Konturen, goldener und silberner Füllung. Vgl. Tafel 19, 20.
 29. **Aachen Münsterschatz.** Kl. Fol. 10. Jahrh. *Evangeliar*. Ausgezeichnet durch vier vorzüglich erhaltene und sehr wichtige Evangelistenbilder, welche mich bei flüchtiger Durchsicht an die klassische Epoche der byzantin. Miniaturmalerei (z. B. an die Labarte Hist. des arts Album II, 81 gegebene Abbildung) erinnern haben. Ihre Stellung namentlich zur karolingischen Kunst wäre der Untersuchung wert.
 30. **Köln Dombibl.** 14. Fol. 215 Bl. 10. Jahrh. *Evangeliar*. Evangelistenbilder, S. Hieronymus und S. Maria.
 31. **Köln Dombibl.** 101. Kl. Fol. 71 Bl. 10. Jahrh. *Isidorus de eccl. officiis*. Im Beginn ein schöner Initial D.
 32. **Düsseldorf Landesbibl.** D 2. Fol. 10. Jahrh. *Missale* und *Kalender*, aus Essen. Darin auch eine deutsche Beichtformel. Miniaturen, f. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 11, 750, 751; Lacomblets Archiv I, 4.
 - 33.* **Düsseldorf Landesbibl.** D 3. Fol. 309 Bl. 10. Jahrh. *Missale* und *Kalender*, aus Essen. Liegt vor 965, da zu VIII Kal. Octob. der Tod des Erzbischofs Brun von Köln von anderer Hand nachgetragen ist. Enthält Federzeichnungen: den Initial **CO** auf Bl. 19b, vgl. Tafel 16, und Bl. 20a Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
 34. **Düsseldorf Landesbibl.** B 113. Pgt. 114 Bl. 8^o. 10. Jahrh. *Rhabanus de inst. cleric.*, aus Essen. Zwei merkwürdige Federzeichnungen, publiziert in den Photographien von der Düsseldorf Alterth.-Ausstellung (in Kommission bei Schoeningh, Münster i/W.) u. Bonn. Jahrb. 72, Tafel 4 u. 5.
 35. **Gerresheim Stiftskirche.** 4^o. 10. Jahrh. *Evangeliar*. Roh erneuerte Evangelistenbilder, Initialen, Inschriften auf Purpurgrunde.
 36. **Mainz Domschatz.** Fol. 10. Jahrh. *Sacramentar* a. S. Alban, die interessanteste Handschrift des Domschatzes. Die Miniaturen — darunter einige seltenere Darstellungen, z. B. die Kreuzigung Petri und ein merkwürdiges Pfingstfest — halten sich noch ganz in den Farbentönen der Karolingerzeit: Grau in verschiedenen Nuancen, schmutziges Ziegelrot, eine Reihe bräunlicher Tinten. Die Initialen, der Pflanzenornamentik angehörig, sind dagegen für das 10. Jahrh. schon sehr fortgeschritten, namentlich ein T in der ersten Hälfte des Buches.
 37. **Lüttich**, im Besitz des Hrn. POLAIN. 10. Jahrh. *Virgil* aus Stablo mit schönen Randbordüren, f. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 11, 517.
 38. **Metz Stadtbibl.** E 99. 4^o. 10. Jahrh. *Einhardi* Transl. S. Marcellini et Petri, und Vita metrica, später zugeschrieben auch die Vita in Prosa. Aus S. Arnulf-Metz. Die rubrae mit großen Kapitalen, zum Teil mit Gold auf blauem Grunde, f. (Alt.) Arch. f. alt. d. Gesch.-Kde. 8, 455.
 39. **Berlin Bibl. Theol.** Fol. 260 Bl. 10. Jahrh. *Evangeliar* aus Cleve, ganz in Gold geschrieben.
 40. **Paris Arsenal** 192. 10. Jahrh. *Missale ecclesiae Wormatiensis*; prächtig geschrieben und gemalt.
 41. **Rom Vatic. Christ.** 615. 10. u. 11. Jahrh. *Notkeri V. S. Remacli* 10. Jahrh. *Virtutes et miracula S. Remacli* 11. Jh. Wohl aus Stablo. Initialen. Vgl. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 12, 299.
 42. **Brüssel Burgund. Bibl.** 3701—3715. 10. Jahrh. *Medizinische Schriften*; darunter Muftionis genechia mit sehr vielen Zeichnungen. Rheinisch?
 43. **Brüssel Burgund. Bibl.** 9428. 10. Jahrh. Mitte. *Evangeliar* aus der Erzdiöz. Bremen, ob aus Corvei? Mit großer Pracht geschrieben, Miniaturen, viele Initialen.
 - 44.* **Trier Stadtbibl.** 24. *Der Codex Egberti*, ca. 970, vgl. Lamprecht, Der Bilderfchmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha, m. 8 Tafeln. Bonner Jahrb. 70, 56—112. Nicht vollständige Nachbildungen der Miniaturen im Nachlaß des Domkapitulars v. Wilmski in Trier, neuerdings von der Trierer Gefellsch. f. nützl. Forschungen erworben. Vgl. Tafel 22ab.
 - 45.* **Gotha Herzogl. Samml.** *Das Echternacher Evangeliar*, ca. 990. Vgl. Rathgeber, Das Herzogl. Museum zu Gotha 1, 6—21; Jacobs und Ukert, Beiträge zur älteren Litteratur 2, 27—34; v. Quast und Otte, Zeitschr. f. christl. Archäologie 2, 240; Lamprecht a. a. O.; Düsseldorf. Ausst.-Katalog 1880 No. 959. Vgl. Tafel 22c, 23—26.
 46. **Cividale Dombibl.**, angebl. von 973, sicher a. d. J. 970—981. *Pfalterium Egberti* mit 19 Miniaturen a. d. Trierer Schule. Angeblich einmal im Besitz der Landgräfin Elisabeth von Thüringen. Vgl. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 5, 629—630; Eitelberger i. d. Jahrb. der Zentralkommission 2, 324; Lamprecht, Bonner Jahrb. 70, 58 u. 59.
 47. **Trier Stadtbibl.**; ein Einzelblatt und ein Doppelblatt aus: *Registrum Gregorii I.* Aus der Zeit Erzbischof Egberts, einst Seitenstück zum Pfalter von Cividale und dem Gothaer Codex aus Echternach. Beschreibung f. (Neues) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 2, 437—438.
 48. **Paris Nat.-Bibl.** Suppl. lat. 641. ca. 990. *Antiphonar* aus Prüm. Vgl. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 8, 309; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 4³, 633, und eine Reproduktion bei Labarte, Hist. des arts industriels 2³, 73. Sehr interessante, von fremdem Einfluß, wie es scheint, freie Miniaturen, deren nähere Untersuchung verlohnte. Bl. 48b schließt: Codicem istum cantus modulamine plenum domni Hilderici venerabilis abbatis tempore eiusque licentia Wickingi fidelis monachi impensis atque precatu scribere coeptum, domni vero Stephani successoris praefati abbatis tempore atque benedictione diligentissime, ut cernitur, consummatum sancti Salvatoris Ihesu Christi altari impositum huic sancto Prümienfi cenobio perhenni memoria novimus traditum.
 49. **Aachen Münsterschatz.** Kl. Fol. 10. Jahrh. *Evangel. Ottos III.* Enthält außer dem schon häufig publizierten Bilde Ottos III. im Kreise seines Hofes (f. Hefner-Altenecks Trachtenwerk) noch einen vollen Cyklus von Bildern zur neuteamentlichen Geschichte, vgl. über diese Cyklen Lamprecht in den Bonner Jahrb. 70, S. 56—112. Die Initialen gehören der Pflanzenornamentik des 10. Jahrh. an, zeigen aber

schon den Verfall. Das Bild mit dem Traditor libri enthält die Verse:

Hoc, auguste, libro tibi cor deus induat, Otto,
Quem de Liuthario te suscepisse memento.

Der Bildercyklus umfaßt, soweit ich bei kurz bemessener Zeit ersehen konnte, folgende Darstellungen: 1) [Evangelist Matthäus] Verführung Christi; 2) Discursiv gem.: Christus schläft und Christus bedroht das Meer; 3) Johannes wird enthauptet; 4) Christi Verklärung; 5) Christus zu den Jüngern sprechend, vor dem Einzug in Jerusalem; 6) [Evangelist Markus] Initialverbindung Ψ ; 7) Austreibung der Teufel; 8) Speisung der Menge; 9) Teufelaustreibung; 10) Austreibung aus dem Tempel; 11) [Evangelist Lukas] Initial Q; 12) Verkündigung; 13) Christi Geburt; 14) Darbringung im Tempel; 15) Martha wäscht Christi Füße; 16) Vom armen und reichen Mann; 17) Berufung Matthäi; 18) [Evangelist Johannes] Initialverbindung Ψ ; 19) Fußwäscher; 20) Der Hohepriester zerreißt sein Kleid; Petri Verführung; 21) Kreuzigung Christi; 22) Der Hauptmann Longinus; 23) Grablegung; 24) Thomas leugnet. Diese Anordnung folgt also ganz der Erzählung der Evangelien und läßt den Gedanken an einen geschlossenen Cyklus nicht zu.

- 50.* **Köln Dombibl.** 143. Kl. Fol. 158 Bl. 10. Jahrh. *Lectionar*, vgl. die ganz ähnliche No. 144 (Evangeliar); reich mit Miniaturen und Initialen ausgestattet, vgl. die Beschreibung bei Jaffé und Wattenbach, Eccl. metr. Colon. Codd. mss. S. 60. Die Miniaturen sind teilweise schlecht erhalten, besonders Bl. 3 b, der Stil ist wenig erbaulich und steht weit hinter den Leistungen des Egbert-Codex wie des Aachener Evangeliers Otto III. Aus der Zeit des Erzbischofs Everger 985—999. Vgl. Tafel 21a.

51. **Paris Nat. Bibl.** Suppl. lat. 648. *Evangeliar*, das von Adalbero II. von Metz (984—1005) an S. Salvator in Metz geschenkt ward. Miniat., Init.; prachtvoller Elfenbeindeckel.

52. **Mainz Domschatz.** 4^o. 10. Jahrh. Ende. *Lectionar* aus S. Stephan, Mainz. Nicht gerade bedeutende Initialen.

53. **Koblenz Görres** (wo jetzt?). 244 Bl. 10.—11. Jahrh. *Evangeliar*, darin die concordantiæ canonum in Säulenstellung [nach Dronkes (?) Aufzeichnung im Handfchr.-Katal. der Koblenzer Gymn.-Bibl.]

54. **Düsseldorf Landesbibl.** A 1. 133 Bl. 10.—11. Jahrh. *Die vier Bücher der Könige*, aus Grofs S. Martin-Köln. Sehr schöne Initialen. Schlufs:

Ut gaudere solet fessum iam nauta labore
Desiderata diu littora naute (l.: nota?) videns,
Haud aliter scriptor optato fine libelli
Exultat viso lassus et ipse quidem.

Vgl. Tafel 21 b. Dazu gehört:

55. **Düsseldorf Landesbibl.** A 2. 269 Bl. 10.—11. Jahrh. *Teile der Bibel*, aus Grofs S. Martin-Köln. Initialen und Miniaturen, letztere stellen dar: Lukas, Salomon, Judas, Christus, Jonas, den Weltheiland.

- 56.* **Trier Stadtbibl.** 7. Kl. 4^o. 10.—11. Jahrh. *Psalter* mit griechischer Interlinearglosse im Anfang; vgl. Montfaucon, Palæographia græca 3, 237. Auf Bl. 3 b mit Gold auf Purpur, vielfach verwischt:

Hunc epiglossatum greco sermone libellum,
Daviticum quem psalterium consuete vocamus,
Quemque sepharthallim¹⁾ native idiomate lingue
Nominat Hebreus retinens sacra cantica codex,
Ex septem decadum translatus dogmate patrum
Heronimus latio doctor venerabilis ore
Edidit et Damaso post hæc flagitante beato
Ad purum hebraico correxit fonte liquorem:
Quod nunc ecclesia per disis climata sparsa
Ordine sic tali tibi, Christe, psallit ubique.
Nos tua sic (?) toto canimus dum cantica corde,
Parva licet nostri placeat modulatio psalmi.

Aus S. Mattheis nach Einband und Inscriptio. Ein für die Initialornamentik wegen feiner Vereinigung disparaterster

Elemente wichtiger Codex. Bl. 4 a der Initial B mit goldenem Fond in roten und schwarzen Konturen, das Rot der Konturen ist fast noch Orange. Die Balken des Initialen sind gespalten, in den Mittelfeldern erscheint äusserst spätes Bandornament; vgl. Tafel 18 d. Weiter im Text dagegen kommt ein Initial G vor mit ausgebildeter Pflanzenornamentik und organisch verwandter Drachengefalt.

57. **Berlin Bibl. Theol.** Fol. 14. 10.—11. Jahrh. *Lectionar*. Teilweis noch nicht vollendete Miniaturen; Initialen in Gold und Silber auf blauem Grunde. Vorn ein Duernion 12. Jahrh. mit fünf undatierten Urkunden eines Marienklosters im Mosellande (in Bitburg?), darunter zwei von Abt Petrus; enthalten viel Orts- u. Männernamen, f. (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 937.

58. **Metz Stadtbibl.** Eg. 7. 4^o. 10.—12. Jahrh. *Sulpicius Severus* u. a. m. Aus S. Stephan-Metz. Sehr schöne mit Gold Purpur und bunten Initialen auf milchweisem Pergament geschriebene Handschrift. S. (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 455.

59. **Köln Dombibl.** 141. Kl. Fol. 188 Bl. ca. 1000. *Liber pontificalis*. Initialen in Pflanzenornamentik, schon den Verfall derselben bezeichnend.

- 60.* **Koblenz Staatsarchiv.** 4^o; etwa 1010. *Evangeliar* aus S. Maria ad martyres in Trier; aus dem Besitz des Herrn Dompropstes Holzer in das Archiv gelangt. Auf dem vorletzten Blatte: Anno incarnationis MXVII [Zahl radiert] indictione XV a venerando archiepiscopo Poppone procurante Uraldo abbate dedicatum est hoc altare (folgt Konsekurationsnotiz). Evangelistenbilder, Initialen. Vgl. Tfl. 27.

- 61.* **Köln S. Maria-Lyskirchen.** 4^o. 11. Jahrh. 1. H. *Evangeliar* aus S. Georg-Köln, mit mannigfachen späteren Eintragungen zum Verwaltungsrecht von S. Georg und einem Inventar des Schatzes aus dem 11. Jahrh. (Ornamenta ecclesiæ f. Georgii). Ziemlich rohe Miniaturen, namentlich Evangelistenbilder, Initialen. Vgl. über den Einband Kölner Ausstellungskatalog (1876) No. 400; Düsseldorf Ausstellungs-katal. (1880) No. 959. Vgl. Tafel 28 a, 33 b c.

62. **Bremen Stadtbibl.** ca. 1040. *Evangeliar Heinrichs III.*, in Echternach gefertigt. Vgl. über dasselbe H. A. Müller in den Mitteilgn. der k. k. Zentral-Kommission Bd. 7 (1862) S. 57 ff.

63. **Trier Stadtbibl.** 25. Gr. 8. 11. Jahrh. *Evangeliar*. Evangelistenbilder, Initialen. Die Evangelistenbilder sind nur Federzeichnungen. Am Beginn 4 Verse, wonach ein Rothardus der Schreiber. Aus S. Simeon-Trier.

64. **Trier Stadtbibl.** 1384. Gr. 8. 11. Jahrh. *Heiligenleben*, aus S. Martin-Trier (VV. S. Simeonis, Conradi episcopi et martiris, S. Leodegarii, S. Willibrordi, S. Clementis papæ; endlich sermones de omnibus sanctis). Miniaturen, am Beginn Erzbischof Cuno von Trier:

Ter stetit is sanus de montis vertice trusus,
Jungitur acceptus et sanctis, ense peremptus.
S. Cuno.

65. **Trier Stadtbibl.** 1736. Kl. Fol. 11. Jahrh. *Hamelarii Fortunati liber officiorum*. Im Beginn eine Zeichnung: Trier als Secunda Roma. Schlufs:

Tandem perge liber Godescalci police liber,
Qui bene scripsisset, si pre digito licuisset.
Dic lector: Dominus sit tibi propicius.

Vgl. (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 605.

66. **London Brit. Mus.** Eg. 809. 11. Jahrh. *Evangeliar*, aus S. Eucharis-Trier (S. Mattheis). Miniaturen.

67. **Köln Dombibl.** 12. Fol. 210 Bl. Pgt. 11. Jahrh. *Evangel.* des Kanonikus Hillin. Miniaturen auf Bl. 4 b, 16 b, 22 b, 23, 74, 109, 163. Die Miniatur auf Bl. 16 b mit dem angeblichen alten Dom ist publiziert (schlecht) Anz. f. Kunde d. d. Vorzeit 19 (1872), 210. Die Dedikation und nähere Angaben über die Handschrift f. Jaffé u. Wattenbach, Eccl. Metr. Colon. codd. mss. S. 5 u. 6.

¹⁾ ספר חמולם

68. **Köln Dombibl.** 81. Kl. Fol. 112 Bl. 11. Jahrh.; u. A. *Prudentius* Psychomachie mit freigelassenen Stellen für die Bilder, von denen nur einige Anfänge vorhanden sind. (Die Psychomachie des Prudentius gehört zu den von Alters her illustrierten Handschriften, bei deren Bildern römische Traditionen vorliegen; vgl. den St. Galler Codex der Psychomachie mit ganz klassisch aufgefästen Bildern und die Leidener Handschrift [Univ.-Bibl. Lat. 15. Pgt. 4^o. 10. Jahrh.] aus S. Martialis-Limoges. Hierzu ist noch die Darstellung auf Bl. 20 der Publikationen der Palaeographical Society zu ziehen.)
69. **Mainz Domschatz.** Kl. Fol. 11. Jahrh. 1. H. *Evangeliar* aus S. Stephan-Mainz. Codex purpureus aureus mit sehr schönen Initialen, an welchen zwei Hände gearbeitet haben, deren eine eine wirkliche Meisterhand war. Der zweite Kalligraph und Miniatur lernt erst am Evangeliar selbst und verbessert sich zusehends. Am Schluss ist er schon recht weit fortgeschritten.
70. **Mainz Domschatz.** 11. Jahrh. 1. H. *Lectionar* aus S. Alban. Schlechte Evangelistenbilder und schlechte Initialen.
71. **Paris** Besitz des Herrn TILLIARD. Gr. Fol. 11. Jahrh. *Josephus de bello Jud. und antiqq.*, aus Stabulo. Initialen.
72. **Köln Dombibl.** ohne No. Kl. Fol. 11. Jahrh. *Evangeliar* aus Limburg. Ungemein reiche Illustration: ein voller evangelischer Cyklus wie im Codex Egberti, im Echternacher Codex zu Gotha und im Evangeliar Ottos III. zu Aachen. Die Malerei zeigt italienische Einflüsse, ist aber roh. Charakteristisch ist die grüne Untermauerung der Fleischpartien (Schule von Reichenau?) Schöne Initialen des Pflanzenstils. Vorzüglich erhalten.
73. **Brüssel Burg. Bibl.** 9219. 11. Jahrh. *Evangeliar* aus S. Marien-Aachen (Münster) mit der Eidformel für den Kaiser. Ob Miniaturen? Vgl. (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 507.
74. **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 365. Fol. 11. Jahrh. *Priscian*. Initialen; im Beginn der Handschrift sind in die Schrift des 11. Jahrh. sehr schöne Init. des 14. Jahrh. eingetragen.
- 75.* **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 103. Fol. 11. Jahrh. 2. H. *Heiligenleben* aus S. Jakob-Lüttich. Sehr bedeutende Initialen, aber in einem von dem Rheinischen schon etwas abweichenden Stile. (Enthält: VV. SS. Gregorii pape, Servatii episcopi, Augustini episcopi, Remacii, Maclovi, Severini, Ursuarii, Ermini, Remigii, Hugberti, Ambrosii, Germani, Gaugerici, Hylarii, Furci, Amandi, Bavonis, Germani Altifod., eiusdem; Transl. S. Nikolai; VV. SS. Trudonis, Hadelini, Christofori; Mir. ymaginis Christi.) Vgl. Tafel 31 ac. — Von hier stammt wohl auch:
76. **Köln Stadtarchiv** Mf. theol. 174. Fol. 12. Jahrh. *Vita Gregorii magni* autore *Johanne* diacono mit einigen wenig bedeutenden Initialen.
77. **Rom Vatic. Chrif.** 615. Bl. 98—144. 11. Jahrh. 2. H. *Virtutes ac miracula Remacii*. Wohl aus Malmédy. Sehr schöne Initialen, für Miniaturen angelegt, die aber nicht ausgeführt sind.
78. **Köln Städt. Museum.** 8^o. 11. Jahrh. Ende. *Liber comes* (Lectionar) aus S. Aposteln-Köln. Initialen. Am Schlusse zwei Urkunden von 1106 und 1119, vgl. Lac. UB. 1, 209.
- 79.* **Köln Museum der Erzdiözese Köln.** 4^o. 11. Jahrh. Ende. *Evangeliar*. Herkunft nicht feststehend, ob aus Altenberge? Der Originalband stark beschädigt, das Elfenbein aus der Mitte ausgebrochen, die Metallumfassung entwendet. Evangelistenbilder, Christus in der Mandorla mit 4 Propheten- und Evangelisten-Symbolen. Das Titelblatt, eine purpurne Tafel, leer, es sollte wohl die Angabe des Besitzers aufnehmen. Die Initialen zerfallen in zwei Gruppen, eine ältere, welche auf früheren Vorlagen des 10. Jahrh. ruht (L. M. Q. P. L.), und eine jüngere mit der Schrift gleichzeitige (M. N.). Die Initialen sind rot konturiert und mit Silber und Gold gefüllt. Ein M ist erst in den roten Konturen ausgeführt und zeigt noch kein Silber oder Gold. Vgl. Tafel 28 b—d, 29 a u. b.
80. **Berlin Bibl. Theol.** Fol. 358. 11. Jahrh. Ende. *Psalter* aus Werden. Miniaturen; alle Initialen und ersten Zeilen in Gold auf Purpur. Vgl. Genauerer im (Alten) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 841.
81. **Leuven**, im Besitz des Herrn DAVID FISCHBACH. *Stabloer Handschr.* von 1098. Miniaturen, f. Bonner Jahrb. 46, 148.
82. **Koblenz Gymn.-Bibl.** 1. Fol. 319 Bl. 11.—12. Jahrh. *Bibel*. Herkunft? Eine Reihe von Initialen und Federzeichnungen, nur eine Miniatur Bl. 153b: David vor dem Psalter. Von den Initialen zeichnet sich aus ein J, Bl. 105a, ein B, Bl. 154a, ein L, Bl. 187a; weitere Initialen Bl. 204a, 216a ff. Die Federzeichnungen stellen dar: Bl. 105a Esther; Bl. 111a Tobias (Brustbild); Bl. 115b Judith mit dem Haupt des Holofernes; Bl. 122a den Kampf des Bacchides und Judas; Bl. 187a Matthäus; Bl. 275a Paulus redet zu den Römern; Bl. 312a Johannes.
83. **Metz Stadtbibl.** A 16. 11. u. 12. Jahrh. *Lectionar*. Miniaturen.
84. **Düsseldorf Landesbibl.** B 67. Fol. 11.—12. Jahrh. *Heiligenleben*, aus Groß Martin-Köln. Miniaturen, die aber ziemlich roh und unbedeutend sind. Vgl. über den Inhalt (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 11, 749.
85. **Berlin Bibl. Theol.** Fol. 313. 12. Jahrh. Beginn. *Vita Liudgeri*, wohl aus Werden. Viele Miniaturen, liegt in einer durch zwei große Konfulardiptychen gebildeten Kapfel.
- 86.* **Köln Museum der Erzdiözese Köln.** 8^o. 12. Jahrh. 1. H. *Evangeliar*. Deckel in Elfenbein. Initialen in roten Konturen, ohne Gold. Diente wohl dem Privatgebrauch, vielleicht einer vornehmen Frau. Vgl. Tafel 29c—e.
87. **Trier Stadtbibl.** 475. 8^o. 12. Jahrh. 1. H. Initialen mit roten Konturen in Gold, teilweise schon sehr verchnörkelt, im ganzen an die Initialen des Cod. Trev. Bibl. 1378 erinnernd. S. diesen unten unter No. 112.
- 88.* **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 199. 8^o. 12. Jahrh. *Decretum Ivonis von Chartres*, aus Knechtsteden? Früher im Besitz des Pastors Delhoven in Dormagen. Sehr schöne Initialen. Vgl. Tafel 32 d.
89. **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 232. Fol. 12. Jahrh. *Cassian*, aus München-Gladbach. Enthält rohe, aber kulturhistorisch wichtige Federzeichnungen, einen Mönch, der dem Abt das Buch dediziert, fernerhin eine Abtreihe.
90. **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 238. Fol. 12. Jh. *Evang.* Miniat.
91. **Köln Dombibl.** 215. Fol. 279 Bl. 12. Jahrh. *Breviar, Computus, Tonarius, Psalter*. Enthält zwei Miniaturen, Bl. 82b 83a das Abendmahl, Bl. 88b den Besuch der Frauen am Grabe Christi.
92. **Bonn Univ.-Bibl.** 289. Fol. 241 Bl. 12. Jahrh. *Hageno* in epistolas Pauli, aus Eberhards-Klaufen. Initialen.
93. **Luxemburg Athenseumbibl.** 29 (alte No. 102). 8^o. Pgt. 12. Jahrh. *Regino de discipl. eccl.*, aus Orval. Mit einer Miniatur, wohl Regino selbst darstellend.
94. **Paris Nat.-Bibl.** 11580. 12. Jahrh. *Ruberti monachi S. Laurentii in Leodio [sive Ruperti] L. de div. officiis (?)* Wohl Rupert von Deutz de divinis officiis, und die Handschrift aus S. Lorenz-Lüttich.
95. **Paris Nat.-Bibl.** 10515. 12. Jahrh. *Evangeliaire de l'église de Metz*. Ob Miniaturen und Initialen?
96. **Lüttich Univ.-Bibl.** 368. Kl. Fol. Pgt. 12. Jahrh. *Genealogie* mit einem sonderbaren Gemälde; f. (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 8, 480. Initialen.
97. **Wiesbaden Kgl. Landesbibl.** No. 1. Fol. 235 Bl. Wohl Ende 12. Jahrh. *Scriptas sancte Hildegardis*. Aus Rupertsberg bei Bingen. Init., 35 Malereien: vgl. A. v. d. Linde, Die Handschr. der kgl. Landesbibl. zu Wiesbaden S. 22 f.
98. **Düsseldorf Landesbibl.** A 10, B 16, B 17, B 51. 12. Jahrh. sind Handschriften aus Kloster Altenberge mit leidlich gelungenen Durchschnits-Initialen dieser Zeit.

99. **Düsseldorf Landesbibl.** D 4. Pgt. 12. Jahrh. *Miffale* aus Effen mit einer Miniatur (Christus am Kreuze) und Initialen, unter denen besonders ein A auffällt: früheste Entwicklung der beiden Stäbe des A aus dem Rachen eines Ungeheuers.
100. **Köln Dombibl.** 59. Pgt. Fol. 171 Bl. 12. Jahrh. *Hieronymi epistolæ et opuscula*. Darin eine sehr ausgedehnte Miniatur mit Bildnis des Erzbischof Friedrich I. (1099 bis 1131), beschrieben bei Jaffé und Wattenbach, *Eccl. metr. Colon. codd. mss.* S. 19—20.
101. **Köln Dombibl.** 61. 80. 209 Bl. 12. Jahrh. *Augustin*. Ein Initial auf Bl. 118 mit zwei Bildern, oben eine (Heiligen-) Figur, die einen Spruchzettel führt: «Mercedem laborum ego reddam», darunter ein Vicbertus abbas.
102. **Köln Dombibl.** 95. Fol. 195 Bl. 12. Jahrh. *Gregorii Registrum*. Sehr schöne Initialen.
103. **Köln Dombibl.** 112. Fol. 114 Bl. 12. Jahrh. *Rupert von Deutz*, de glorificatione trinitatis et processione spiritus sancti. Mit Initialen.
104. **Köln Dombibl.** 127. Fol. 309 Bl. 12. Jahrh. *Gratiani decretum*. Eine Miniatur auf Bl. 9: Investitur des Erzbischofs durch den Kaiser.
105. **Köln Dombibl.** 162 u. 163. Fol. 119 u. 224 Bl. 12. Jahrh. *Josephus*. Initialen des späteren Pflanzenstils in Rot Blau und Grün, teilweise sehr schön.
106. **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 80. 183 Bl. 12. Jahrh. 2. H. *Prosser de vita contemplativa*. Initialen. Herkunft unsicher; schon im Mittelalter in wechselndem Besitz. Der erste Bibliotheks-Vermerk (13. Jahrh.) befragt: Liber ecclesie sancte Marie in [Rasur] (quicumque) abstulerit anathema sit. Dann aus dem 14. Jahrh.: Iste liber est ecclesie Arwilerensis (?); aus dem 15. Jahrh.: Liber Johannis Wydenred quondam pastoris sancti Jacobi Colon., pro nunc ex legatione eiusdem monasterii Corporis Christi in Colonia.
107. **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 276. Kl. Fol. 12. Jahrh. 2. H. Leider defekt, es fehlen am Beginn 3, am Schluss 3—4 Quatt. Enthält Buch 4—9 eines nicht bezeichneten *Moralwerkes* zum Spezialgebrauch für Nonnen. Buch 8 führt den Titel: De fructu carnis et spiritus; Buch 9: De virtute patientie, et sententia exhortatoria. Wahrscheinlich stammt die Handschrift aus der Gegend von Andernach; als Schmutzblatt ist eine Urkunde von S. Maria-Andernach verwertet. Auf Bl. 12: ex auctione librorum parochi Wahl in Rheinbrohl Leuxner ao. 1805 19mo Junii. Neben schönen Initialen die kostbarsten Federzeichnungen in verschiedenen Tinten, in szenischer Anlage und Charakter an die Miniaturen des Hortus deliciarum erinnernd. (Tugendbaum und Lasterbaum; allegorische Darstellung de fructu carnis et spiritus; Darstellung des geistlichen Kampfes der Stände unter Grundlegung der Himmelsleiter Jakobs, ganz wie im Hort. delic., u. a. m.) Die merkwürdige Nachbildung einer Miniatur nebst dem vollen Text unter dem Titel liber de fructibus carnis et spiritus findet sich in der Quarthandschrift der Kölner Gymn.-Bibl. 206 Pgt. u. Pp. 15. Jahrh. Publikation und genauere Untersuchung der Original-Handschrift ist zu wünschen.
- 108.* **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 328. Fol. 12. Jahrh. 2. H. *Institutionen*. Kopie einer Institutionen-Handschrift des 9. Jahrh.; besonders bemerkenswert, weil in ihr die Initialen der Vorlage nachgeahmt sind und zwar teilweise in Kopie, teilweise aber, wie es scheint, in freier Erfindung. Alle früher runden Formen sind dabei gebrochen, entsprechend der Geschmacksrichtung des 12. Jahrh. Vgl. Tafel 18e—g.
109. **Gotha.** Kl. Fol. 137 Bl. Ende 12. Jahrh. (1191 ca.) und ca. 1230. Einband 16. Jahrh. *Liber aureus Epternacensis*. Enthält aus dem Ende des 12. Jahrh. Bl. 25 die Darstellungen von S. Irmina und S. Willibrord, Bl. 19 S. Irmina und Pippinus rex. Auf Bl. 44a, 125b (ca. 1230) finden sich zahlreiche Miniaturen: Bl. 44a, 49b, 65b, 68a, 90a, 94b. Vgl. über die Handschrift (Altes) Archiv f. ält. d. Gesch.-Kde. 11, 338—343; Sickel, Act. Karol. 2, 220; Beitr. zur Diplom. 5, 76.
110. **Afghanistan Bibl.** 3. ca. 1200. *Evangeliar.*, nach Waagen, Handb. d. d. u. niederl. Malerschulen I, 20, wohl aus Mainz.
111. **Hamburg Stadtbibl.** 85. ca. 1200. *Psalter*; nach Waagen, Handbuch d. d. u. niederl. Malersch. I, 20, wohl aus den Rheingegenden. Miniaturen. Peterfens Gesch. der Hamb. Stadtbibl. (1838) nennt die Handschrift nicht.
- 112.* **Trier Stadtbibl.** 1378. Gr. 8. 12. Jahrh. 2. H. u. 13. Jahrh. Aus Echternach, enthält: Bl. 1—86 Vitæ Willibrordi metricæ et prosaice, Bl. 86a—130a Liber florum epitaphiorum sanctorum, beides von Thiofrid, Abt von Echternach; vgl. AA. SS. Decbr. 7; Mabillon AS. o. SB. III, 1, 629—630; R. Decker im Gymn.-Progr. von Trier 1880 bis 1881; Thiofridi Flores epithaphii sanctorum libri IV ed. Joh. Roberti Luxemb. 1619; Marx. G. des Erzst. Trier III, 1, 355 f. — Bl. 131b—165b steht V. S. Martini aut. Richero abb. S. Martini prope Mettim, bisher anscheinend ungedruckt, im Eingang schöne poetische Schilderung des Landes um Metz, welche Dr. Decker in der Elfas-Lothr. Gemeindezeitung (Beilage) edieren will. Zu unterscheiden sind Bl. 1—130 aus dem 12. Jahrh. 2. H., und Bl. 131—165 aus dem 13. Jahrh. Die frühere Hälfte enthält 2 Miniaturen auf Bl. 1 u. 86, auf letzterer Abt Thiofrid. Die Initialen (außer den reproduzierten O. Bl. 82b, 87b; C. Bl. 89b; N. Bl. 98a) sind in roten Konturen gehalten; die Fläche, auf der sie liegen, bleibt in der Naturfarbe des Pergaments, die Zwischenräume sind mit Hellgrün Hellblau Lila Ziegelrot ausgefüllt, auf denen sich weisse Tupfen finden. Die spätere Hälfte enthält sehr schöne Federzeichnungen in Schwarz (und 135a rot) im Charakter des beginnenden 13. Jahrhunderts. Die Initialen zeigen schwarze Konturen, die Füllung, meist ohne weisse Punkte, ist Chromgelb Mineralgrün und Himmelblau. Vgl. Tafel 30, 31, 33a, 34, 40a.
113. **Köln Städt. Museum.** 12. Jahrh. 2. H. u. 13. Jahrh. 1. H. Vereinzelte Pergamentblätter in Imitation von Email, einstmals wohl einem Reliquienkasten angehörend. Aus Wallrafs Nachlaß.
114. **Koblenz Gymn.-Bibl.** 4. Fol. 230 Bl. 12.—13. Jahrh. *Heiligenleben*, aus Maifeld. Initialen. Vgl. Dronke im Herbstprogramm des Koblenzer Gymn. von 1820, wo die Handschrift mit B bezeichnet ist.
- 115.* **Köln Stadtarchiv.** Mf. theol. 278. Gr. Fol. 12.—13. Jahrh. *Josephi Historia*. Schöne Initialen. Vgl. Tafel 34b, 35.
116. **Düsseldorf Staatsarchiv A 18.** 40. 244 Bl. 12.—13. Jahrh. *Miscellancodex*, aus S. Pantaleon-Köln, vgl. über den Inhalt Simfon in Lacomblets Archiv 7, 148—173, wo auch über die Init. und Miniat. genügende Auskunft gegeben ist.
- 117.* **Koblenz Staatsarchiv H I C 2.** 40. 54 Bl. 1222. *Registrum Prumiense*. Das berühmte Prümer Urbar, geschrieben von Exabt Cæsarius von Prüm im Kloster Heisterbach. Kalligraphische Initialen und 3 Miniaturen: Bl. 2b Darbringung der neu erbauten Abtei an deren Patron, den Weltheiland, durch Pippin und Karl d. Gr.; Bl. 3a Begräbnis Kaiser Lothars zu Prüm; Bl. 4a Abt Friedrich von Prüm und Exabt Cæsarius vor dem h. Benedikt. S. Tafel 40b. Vgl. hiermit:
118. **Trier Stadtbibl.** 1708. Kl. 40. 14. Jahrh. *Kopie des Registrum Prumiense* von 1222. Bl. 2—6 3 Miniaturen in Nachahmung des Originals, aber frei im got. Stil des 14. Jahrh. Dazu ein viertes Bild, welches darstellt, wie Innocenz II. dem Abt von Prüm eine Urkunde von 1133 überreicht. Auch hierzu wird in dem Original-Codex ein jetzt verlorenes Originalbild vorhanden gewesen sein.
119. **Düsseldorf Staatsarchiv.** *Urkunde* der S. Lupus-Bruder-

- schaft zu Köln von 1246, mit einer Zeichnung: der heil. Cunibert mit dem Kölner Domkapellar.
- 120.* **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol. 244. 8^o. 13. Jahrh. 1. H. *Evangeliar*; dazu allerlei Eide aus der Verwaltungspraxis von S. Aposteln-Köln, aus dem 14. Jahrh. Stammt aus S. Aposteln. Miniaturen: Christus in der Mandorla; Peter und Paul, letztere sehr würdig und bedeutend. Initialen. Vgl. Tafel 32 f, 42 bc.
- 121.* **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol. 35. 13. Jahrh. 1. H. *Ambrusius de bono mortis*, aus Steinfeld. Auf dem Schmutzblatt des hinteren Deckels Fragment einer historischen Aufzeichnung 12. Jahrh., aber ohne neueres Material. Initialen. Vgl. Tafel 41 g.
- 122.* **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol. 101. 8^o. ca. 1230. *Innocenz III., Expositio canonis misse*. Geschenk Erwins von Ratingen († 1518) v. Jahre 1510 an S. Maria-Indulgentiarum-Köln. Initialen.
123. **Lüttich Seminar-Bibl.** 2 Bde. Fol. 1248. *Vulgata*. Initialen mit darin befindlichen Bildern, vgl. Waagen, Handbuch d. d. u. niederl. Malerschulen I, S. 38.
- 124.* **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol. 213. 8^o. 13. Jahrh. 2. H. *Philos. in V libros Moyse*, aus Steinfeld. Initialen. Vgl. Tafel 41 h.
125. **Köln**, einst im Besitz von H. GARTHE. 8^o. 13. Jahrh. *Astronomischer Traktat* aus S. Georg-Köln. Viele Miniaturen und veranschaulichende Zeichnungen. Vgl. Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln (1876) No. 432.
126. **London**, Besitz des Herrn RODD, 13. Jahrh. *Homilienbuch* aus Stablo. Initialen. Vgl. (Altes) Archiv f. alt. d. Gesch.-Kde. 11, 516.
127. **Brüssel** 200. Pgt. Fol. 13. Jahrh. *Chronica regia*, aus dem Aachener Stift. Miniaturen. S. Waitz, *Chronica regia* Colon. S. VIII.
128. **Wolfenbüttel**, Ms. August. 74.3. Kl. Fol. 13. Jahrh. Anf. *Chronica regia*, aus S. Pantaleon-Köln. Miniaturen. Siehe Waitz, *Chronica regia* Colon. S. VII.
129. **Trier Dombibl.** 142. 13. Jahrh. *Evangeliar*. Im Domschatz aufbewahrt, aus dem Kesselfeldtschen Vermächtnis. Miniaturen und Initialen. Vgl. Tafel 38 a.
130. **Trier Stadtbibl.** 419. 13. Jahrh. *Breviar*. Initialen und Miniaturen.
131. **Trier Stadtbibl.** 475. 13. Jahrh. *Breviar*. Initialen.
132. **Trier Stadtbibl.** 1375. 8^o. Pgt. 13. Jahrh. *Lambertus de Legia*; *Varia de S. Matthia*; aus S. Mattheis. Mit einigen in Form und Farbgebung interessanten Initialen.
133. **Arnheim Reichsarchiv.** 13. Jahrh. 2. H. *Evangeliar*, aus Bethlehem bei Döentchem. Schon reif gotische Miniaturen, vorzüglich erhalten. Schöner Einband.
134. **Luxemburg Athenaeumsbibl.** 13. Jahrh. *Evangeliar*. Ornamente, vgl. Namur, *Notices bibliographiques* 1, S. 14 f.
135. **Luxemburg Seminarbibl.** 4^o. 431 Bl. 13. Jahrh. *Bibel* aus Orval. Ornamente, vgl. Namur, *Notices bibliographiques* 1, S. 51—54.
136. **Düsseldorf Landesbibl.** C 58. 8^o. 13. Jahrh. *Breviar* mit Initialen und Miniaturen. Ebenso **Düsseldorf Landesbibl.** C 103, 122 Bl., nur ist diese Handschrift beraubt. Beide Handschriften zeigen mit die frühesten Anfänge des späteren Brevierminiierens, im übrigen sind sie bedeutungslos.
137. **Düsseldorf Landesbibl.** D 6. Pgt. 13. Jahrh. *Graduale* aus Kloster Kamp, mit 4 Initialen auf Bl. 2. 54. 63. 65.
138. **Bonn Univ.-Bibl.** 265. 399 Bl. 13. Jahrh. *Altes Testament* Bd. 2 u. 3. Initialen in Blau und Rot. Einst in der kgl. Landesbibl. zu Düsseldorf.
139. **Bonn Univ.-Bibl.** 208. 187 Bl. 13. Jahrh. *Psalter* und einige Kommentare und Miscellen. Initialen. Ob aus S. Victor-Xanten? Um 1610 dem Kanonikus und Xantener Official Joh. Winter gehörig.
140. **Bonn Univ.-Bibl.** 281. 123 Bl. 13. Jahrh. *Augustin und Paschasius*. Initialen.
141. **Bonn Univ.-Bibl.** 382. 343 Bl. 13. Jahrh. *Breviar*, später in S. Florin-Coblenz. Initialen.
142. **Düsseldorf Landesbibl.** C 26. 4^o. 252 Bl. Mitte 13. Jahrh. *Casarius von Heisterbach*, Homilien und Dialogus maior, defect. Initialen, aber ohne besonderes Interesse, teilweise schon mit Bildern. In Distinctio VIII auf Bl. 165b befindet sich eine minierte Standesleiter, nach der in der Standesleiter des Herradtschen Hortus deliciarum niedergelegten Anschauung.
143. **Frankfurt.** VÖLKERS Antiquariat besaß im Sommer 1881 ein *Rheinisches Gebetbuch*, Pgt., 154 Bl., 13. Jahrh. Mitte, mit künstlerisch sehr wenig bedeutenden und rohen Miniaturen. Elf mit Gold aufgehöhte spätromanische Initialen stehen in naher Verwandtschaft mit den rohen Arbeiten der Handschrift des Kölner Archivs, Ms. theol. ohne No. 8^o. vgl. unten No. 149, und sind wahrscheinlich aus derselben Schule. Obwohl diese Initialen dem äußersten Ausgang der romanischen Epoche angehören und sich sogar vielfach mit Gotischen mischen, hat doch noch einer von ihnen das Verflüchtigungsmotiv der Bandornamentik festgehalten. Vgl. Völkers 82. Verzeichnis sub No. 748.
144. **Luxemburg Athenaeums-Bibl.** 138. Gr. Fol. ca. 1250. *Plinius* aus Orval, prachtvoller Codex mit Massen von spätromanischen Initialen und einigen charakteristischen Übergängen zur späteren Ornamentik. Die Handschrift ist von Hrn. von Werveke, Sekretär des Luxemburger Hist. Instituts, kollationiert; vgl. auch Namur, *Bullet. de l'Acad. de Belgique* 11, No. 4.
145. **Koblenz Gymn.-Bibl.** 2 u. 3. Fol. v. J. 1281. 2 Bde. *Bibel* aus Mainz, geschrieben von Symon, Kaplan des Dechanten Symon von Mainz. Am Ende der Kapitelseid von Mainz. Viel Initialen, ohne große Bedeutung, die größten leider weggeschnitten. Die Illustration neben den Initialen ist eine außerordentlich reiche, noch jetzt zählt man trotz vieler ausgechnittener Malereien 48 Miniaturen.
146. **Köln Museum der Erzdiöz. Köln.** Fol. max. 1299. *Graduale*. Stammt höchst wahrscheinlich aus Minoriten in Köln, wie vielfache Bezüge auf den h. Franziskus erweisen. Noch jetzt im Originalband, vom Beschlag ist das Mittelfstück und 3 Eckstücke in gotischem Lilienmuster erhalten. Bl. 1b in der Dedikations-Miniatur: Ego Frater JOHANNES DE VALKENBURG scripsi et notavi et illuminavi istud graduale et complevi anno domini millesimo ducentesimo LXXXX nono. Miniaturen, Arabesken, Bilderinitialen, Initialen in Schwarz und in Rot-Blau. Die Handschrift ist viel gebraucht und daher abgegriffen, einzelne Bl. in Papier ersetzt, mit teilweise schwachen Nachahmungen der schwarzen Initialen. Hierzu gehört:
147. **Bonn Univ.-Bibl.** 384. 314 Bl. 1299. *Missa*, geschrieben in Köln von Johann von Valkenburg.
148. **Koblenz Gymn.-Bibl.** 7. Fol. Defekt. 13.—14. Jahrh. *Heiligenleben*. Miniaturen und Initialen.
- 149.* **Köln Stadtarchiv.** Ms. theol., ohne No. 8^o. 14. Jahrh. 1. H. *Psalter und Kalender*, aus Corpus-Christi-Köln. Nach dem Kalender, wo resurrectio domini unterm 27. März eingetragen, aus den Jahren 1313—1345. Der Kalender mit sehr stilvollen gotischen Apostel- und Evangelisten-Figuren (statuarisch) und darüber den Tierzeichen. Initialen im abgestorbenen und lebensunwahren romanischen Stile. Vgl. Tafel 38 e.

VERZEICHNIS

DER AUFGEZÄHLTEN HANDSCHRIFTEN.

a) Nach den Herkunftsorten.

Aachen Münster 29. 49. 73. 127.
 Altenberge 79 (?). 98.
 Andernach 107 (?).
 Bethlehem bei Doentichem 139.
 Cleve 39.
 Corvey 43 (?).
 Eberhardsklaufen 92.
 Echternach 45. 62. 109. 112.
 Effen 9. 15. 32. 33. 34. 99.
 Gerresheim 35.
 Gladbach 89.
 Kamp 137.
 Knechtsteden 88 (?).
 Koblenz S. Florin 141.
 Köln Domkapitel 1. 2. 10. 11. 12. 20.
 30. 31. 50. 59. 67. 68. 91. 100—104.
 — S. Aposteln 17 (?). 24. 78. 120.
 — S. Georg 61. 125.

Köln Gr. S. Martin 54. 55. 84.
 — S. Pantaleon 116. 128.
 — Minoriten 146. 147.
 — Corpus Christi 149.
 — S. Lupusbruderschaft 118.
 Limburg 72.
 Lorch 22.
 Lüttich 6 (?). 123 (?).
 — S. Jakob 27. 75. 76 (?).
 — S. Lorenz 94.
 Maifeld 114.
 Mainz 110 (?). 145.
 — S. Alban 21. 36. 70.
 — S. Stephan 52. 69.
 Malmédy f. Stablo.
 Metz 95.
 — S. Arnulf 38.
 — S. Salvator 51.
 — S. Stephan 58.

Münstereifel 25.
 Orval 93. 135. 144.
 Prüm 19 (?). 48. 117. 119.
 Reichenau 44.
 Rupertsberg 97.
 Stablo 13. 37. 41 (?). 71. 77 (?). 81. 126.
 Steinfeld 121. 124.
 Trier Stift 46. 47.
 — S. Maximin 5.
 — S. Mattheis 7. 56. 66. 132.
 — S. Maria ad martyres 14. 60.
 — S. Simeon 63.
 — S. Martin 64.
 Werden 3. 80. 85 (?).
 Worms 40.
 Xanten 139 (?).

b) Nach den jetzigen Aufbewahrungsorten.

Aachen Münsterschatz 29. 49.
 — Dr. WINGS 28.
 Arnheim 133.
 Afshaffenburg 110.
 Berlin 3. 39. 55. 80. 85.
 Bonn 92. 138—141. 147.
 Bremen 62.
 Brüssel 27. 42. 43. 73. 127.
 Cividale 46.
 Düsseldorf Landesbibl. 15. 32. 33. 34.
 54. 55. 84. 98. 99. 136. 137. 142.
 — Staatsarchiv 116. 118.
 Effen 9.
 Gerresheim 35.
 Gotha 45. 109.

Hamburg 111.
 Koblenz Gymn.-Bibl. und Görres 53. 82.
 114. 145. 148.
 — Staatsarchiv 60. 117.
 Köln Dombibl. 1. 2. 10. 11. 12. 20. 30.
 31. 50. 59. 67. 68. 72. 91. 100—104.
 — Stadtarchiv 16. 26. 74—76. 88—90.
 106—108. 115. 120—122. 124. 149.
 — Museum der Erzdiözese 79. 86. 146.
 — Städt. Museum 17. 24. 78. 113.
 — S. Maria-Lyskirchen 61.
 Löwen 81.
 London 66.
 Lüttich 37. 96. 123.
 Luxemburg Athenæumsbibl. 93. 134. 144.
 — Seminarbibl. 135.

Mainz Seminarbibl. 21.
 — Domschatz 36. 52. 69. 70.
 Metz 38. 58. 83.
 Paris 13. 71.
 — Arsenal 40.
 — Nat.-Bibl. 6. 48. 51. 94. 95.
 Pommersfelde 19.
 Rom 22. 41. 77.
 Trier Dombibl. 4. 25. 129.
 — Stadtbibl. 5. 7. 14. 18. 23. 44. 47.
 54. 63—65. 87. 112. 119. 130—132.
 Valenciennes 8.
 Wiesbaden 97.
 Wolfenbüttel 128.

II.
T A F E L N.

HS. der Trierer Stadtbibl. 136, Ende 8.Jh.

MS. der Trierer Stadtbibl. 136, Ende 8. Jh.

1.

a,

L.II. 4, 6, 4.
(Um Würzburg).

Bonner JB. 44,
Tfl. 4, 17.



Bonner JB. 44,
Tfl. 5, 6.



L.II. 11, 5, 2.
(Württemberg).



L.I. 2, 8, 5.
(Bei Mainz).

2.



L.II. 12, 8, 5.
(Württemberg).



L.I. 1, 8, 6.
(Bei Mainz).



L.I. 9, 7, 6.
(Rheinhessen).

d,

L.I. 7, 7, 3.
(Württemberg).



L.I. 8, 8, 6.
(Fridolfing).



L.I. 9, 7, 1.
(Rheinhessen).

3.

a,

L.II. 11, 5, 4.
(Bei Pfullingen).



L. Hohenz. Tfl. 2, 1.
(Fronsfelden).



Tfl. 4, 21.
Bonner JB. 44.



Tfl. 6, 7, 23.

L.I. 8, 8, 1.
(Nordendorf)



L.I. 5, 8, 2.

4.

a,



L.II. 4, 6, 4.
(Würzburg)

b,



L.II. 11, 5, 3.
(Württemberg)

c,



L.I. 1, 8, 3.
(Waiblingen).

d,



L.I. 4, 8, 6.
(Oberamt Sulz).

e,



L.II. 5, 4, 9.
(Pfullingen).



a, HS. der Kölner Dombibl. 76; 8. Jh.

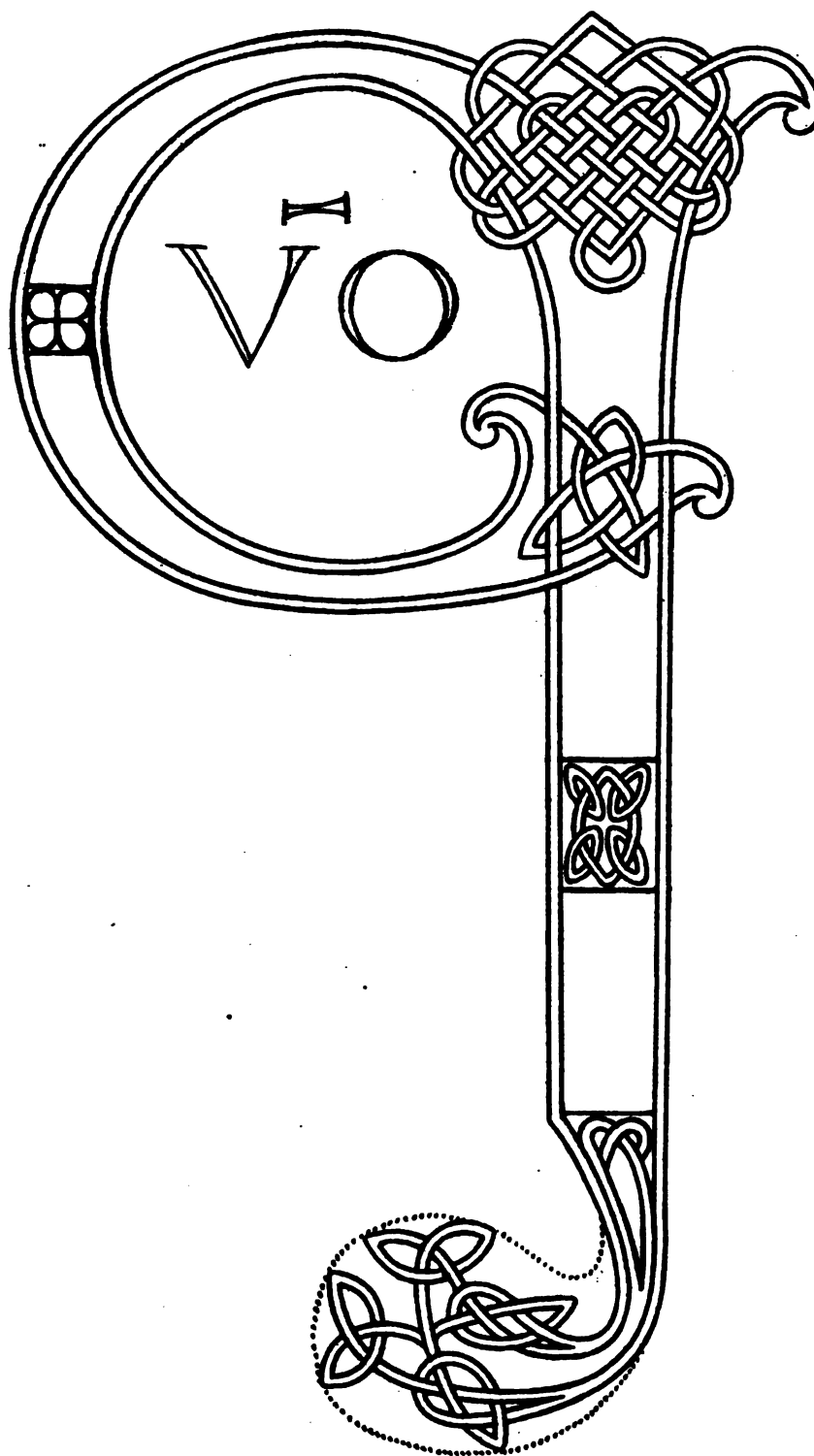
b, Essener HS.; Beginn des 10. Jh.

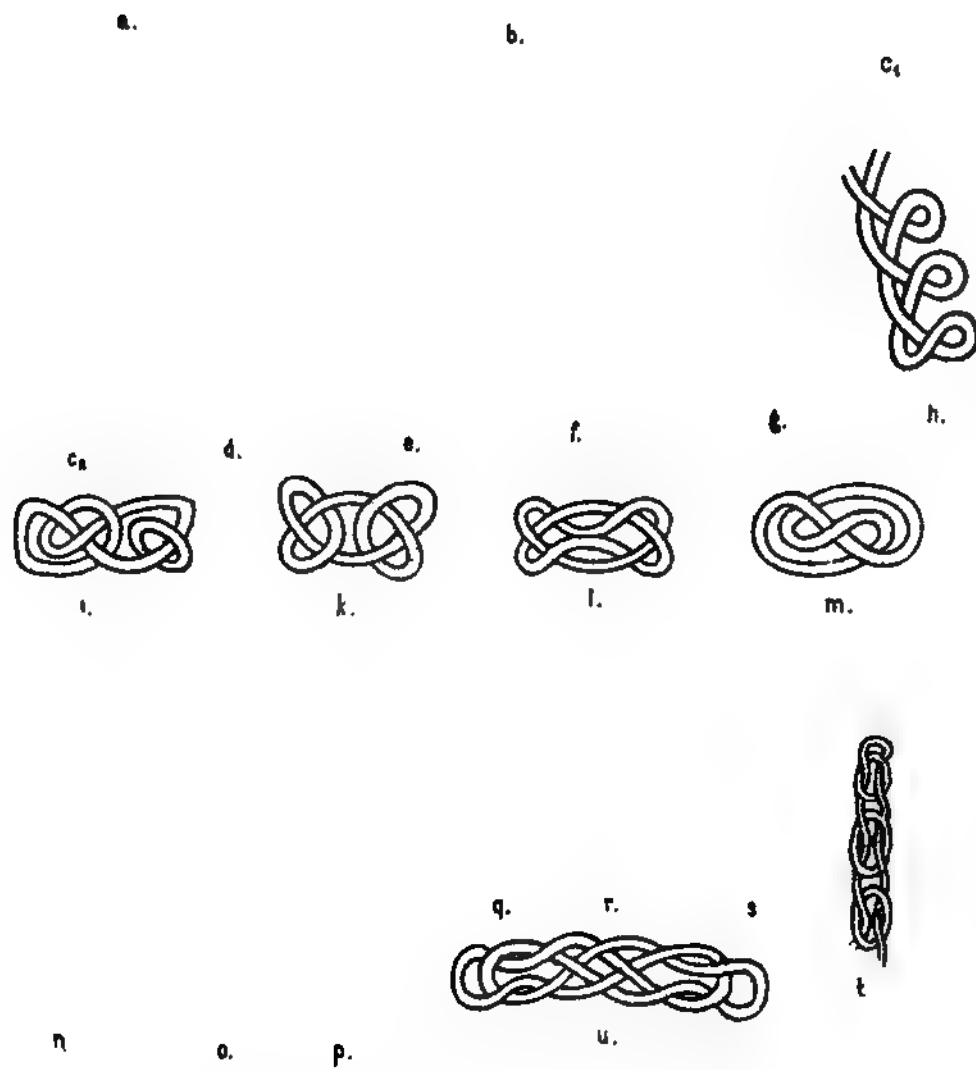


thomas scribit

HS. der Trierer Dombibl. 134, 9. Jh.

MS. der Trierer Stadtbibl. 22. (Adacodex), 8. Jh. Ende.





a)

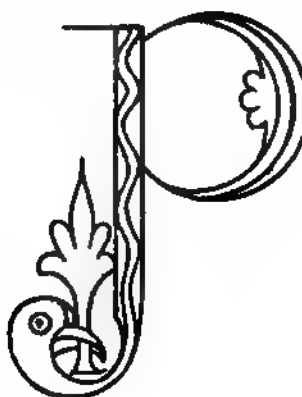
c)

b)

d)



b



c

HS. der Kölner Dombibl. 67, um 800.
(unter Erzb. Hildebold).

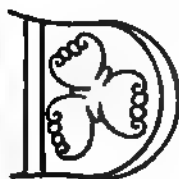
d

HS. der Trierer Stadtbibl. 23, 9. Jh. 2. H.

f



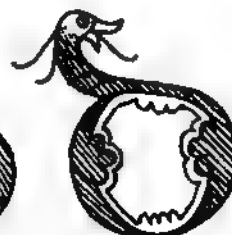
h



i



k



l

Aus einer Lucunabel v. S. Matheis, 9. Jh.

HS. der Düsseldorfer Landesbibl. Di, 9-10. Jh.

Taf. 13.

MS der Kölner Dombibl. 137, um 900.

c

b

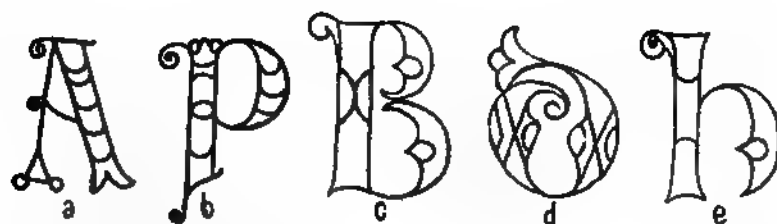
HS. der Düsseltdorfer Bibl. 9.1. (Essen). 9. Jh.

...

+

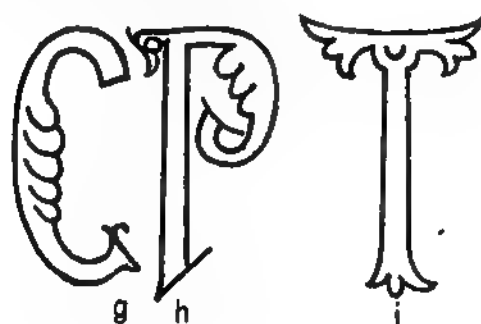
MS. der Düsseldorfer Bibl D.1 (Essen); 9. Jh.

MS. der Dusseldorfer Bibl. D. 3, 10. Jh. vor 965.



Eingebundenes Blatt der
HS. der Trierer Dombibl. 60, 8. Jh.

HS der Münchener Hofbibl. 6424, 9-10. Jh.



k

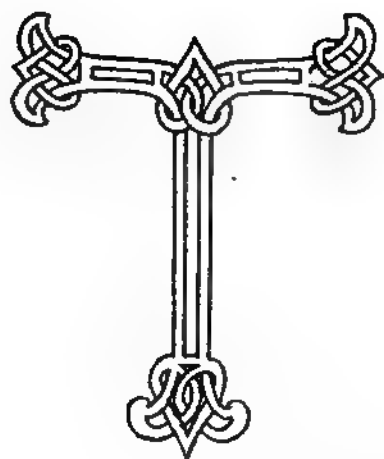
HS. der Essener Abtei, 9-10. Jh. Essen.



HS. Fragment
des 8-9. Jh., in einer Jucunabel aus S. Mattheis.



HS. der
Trierer Dombibl. 134, 8-9. Jh.

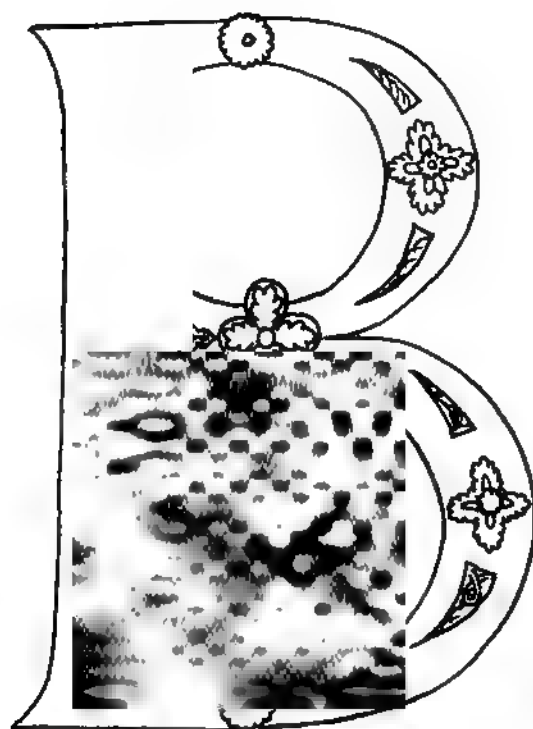


a

b

HS. der Trierer Dombibl. 139, 10. Jh. 2. H.

c



d

HS. der Trierer Stadtbibl. 7, 10. Jh. 2. H.

f

HS. des Koelner Archivs MS. theol. 328, 12. Jh. 2. H.

HS. im Besitz v. Dr. Wings - Aachen (Düsseldf. Ausst. Cat. 420) 10. Jh. Mitte.

b

a HS. in Besitz v. Dr. Wings-Aachen (Düsseldf. Ausst. Cat. 420), 10. Jh. Mitte.

a

HS. in Besitz v. Dr. Wings-Aachen (Düsseldf. Ausst. Cat. 420), 10. Jh. Mitte.

a.

HS. der Kölner Dombibl. 143, aus der Zeit
Erzb. Evergers. (984-999).

HS. der Düsseldorfer Landesbibl. A₁, 11. Jh.

HS. der Trierer Stadtbibl. 24 (Codex Egberti), ca. 975.

HS. der Trierer Stadtbibl. 24, ca. 975.

HS. der Gothaer Bibl.
(Eohternacher Evangelien), ca. 990.







HS. der Gothaer Bibl. (Echternacher Evangeliar), ca. 990.

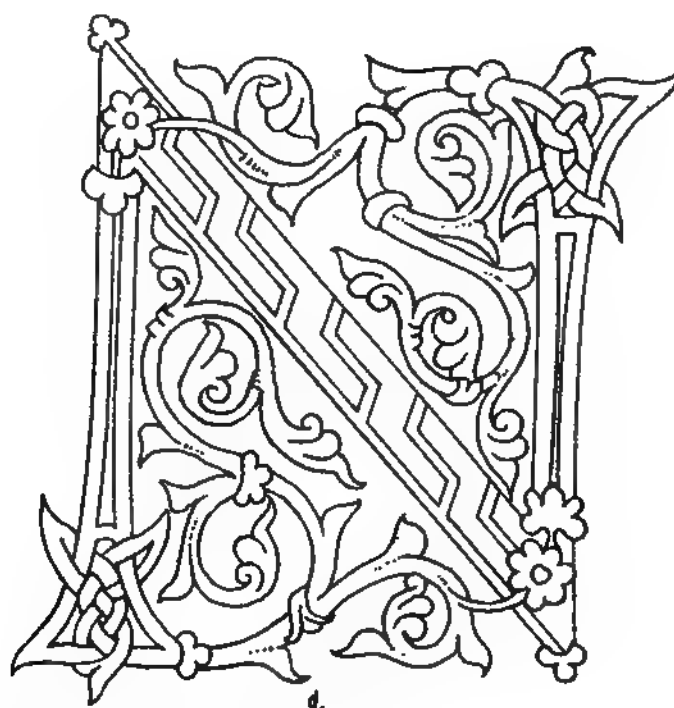
b

c

a

HS. des Koblenzer Archivs (aus S^t Maria ad. mart. Trier), ca 1010.

■ Evangeliar des erz. Museums, Koeln, 11.Jh. 2. H.
 HS. der Kirche S Maria-Lyskirchen, Koeln, 11.Jh.



Evangeliar des Erzb. Museums, Koeln, 11.Jh. 2H.

a. b.
Evangeliar des Erzb. Museums, Koeln, 11.Jh. 2.H.



c.

c
Psealter des Erzb. Museums, Koeln, 12.Jh. 1.H.

a.

b.

c.

HS. der Trierer Stadtbl. 1378, 12. Jh. Mitte, vordere Hälfte.

b.



HS.des Koelner Archivs M S.theol. 163,12.Jh. 2 H.

HS des Koelner Archivs M S.theol.163,12 Jh. 2 H. HS des Koelner Archivs M S theol 199,12.Jh. 2 H.

HS des Koelner Archivs MS.theol.199,12 Jh. 2.H

HS.des Koelner Archivs M S.theol.244,13.Jh.1 H.

a.

HS. der Trierer Stadtbibl. 1378, hintere Hälfte. 13. Jh.



c.

b.

HS. der Kirche St Maria-Lyskirchen, Koeln; um 1200.

a.

HS. des Kölner Archivs MS. theol. 269, 13. Jh.

b.

HS. des Kölner Archivs MS. theol. 278, 12-13. Jh.

||| roth. ||| gelb. ||| grün.

HS.des Koelner Archivs MS.theol . 278, 13 Jh.

HS. des Kölner Archivs M S. theol. 270, 13. Jh. Mitte.

HS. des Münchner Hofbibl. lat. 2641, 13. Jh. Ende.

1



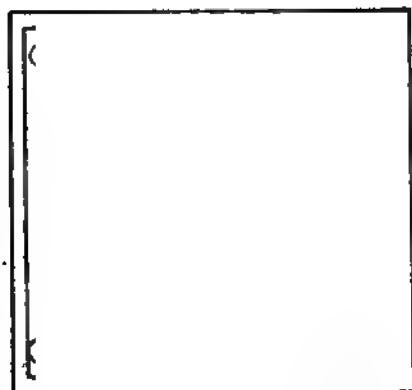
a.

Evangeliiar im Dom zu Trier, 13. Jh. Mitte.

b.

HS. des Koelner Archivs MS. theol. 365, 13. Jh. Ende.

c.



d.

HS. des Koelner Archivs MS. theol. 85, 13. Jh. Ende.



e.

HS. des Koelner Archivs ohne N^o, 14. Jh. 1. H.

ʒ ʌ ʌ ʌ ʌ ʌ ʌ ʌ ʌ ʌ
 e e e e f ʒ j i l m m
 n o p q r s t u x

a, HS. der Trierer Stadtbibl. 136, Ende 8. Jh.

a A B C ʒ e f g h
 i m n p q r s t u

b, HS. der Trierer Dombibl. 134, 8.-9. Jh.

A B C ʒ e e f h
 i m n p r s v

c, HS im Besitz von Dr. Winge-Aachen; 10. Jh. (Düsseldorfer Ausst. Cat. N^o 420.)

ʒ r g
 A A B C ʒ f h h h k
 l m n o p q r s t u

d, HS. des Regino von 1084, Trierer Stadtbibl. 1286.

A A A A A B C C D O E
 E E F G G H I L L M N N O
 P Q R S T V W X Y U z

a. HS. der Trierer Stadtbibl. 1378, 12. Jh. 2. H.

A D E F F
 h I I I M R
 N R S S S

b. HS. des Koblenzer Staatsarchivs (Registr. Prumiense), 1222.

W H 2 O E R V S

c. Prümer Urkunde im Koblenzer Staatsarchiv Rep. 30, 1279.



HS. der Trierer Dombibl. 10, 13. Jh. 1. H. HS. der Trierer Dombibl. 5, 13. Jh. 1. H.



HS. des Koelner Archivs MS. theol. 226, 13. Jh. 1. H.

HS. des Koelner Archivs MS. theol. 35, 13. Jh. 1. H.

HS. des Koelner Archivs MS. theol. 213, 13. Jh. 2. H.

